И 224
1

ИСКУССТВО КИНО

2

1936

+ 7

КНИГ
ПОЛОЖЕНО

ИСКУССТВО КИНО

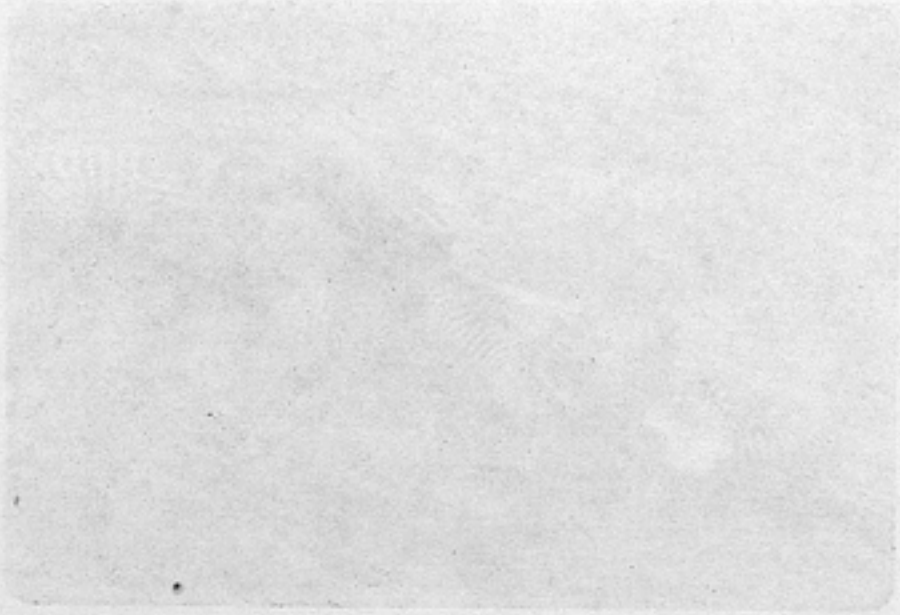
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ, 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Г. КРЖИЖАНОВСКИЙ — За чистоту реалистического искусства 3
Б. ШУМЯЦКИЙ — Режиссер и актер в кино 8
Б. ПОСЛАВСКИЙ — О «мелочах» 10
Б. ЧИРКОВ — Разговоры за чайным столом 11
Н. ПЛОТНИКОВ — Освоим опыт театра 12
На ночной съемке 14
Дневник «Искусства кино» 16
«Последний миллиардер» (сценарий фильма) 17
Н. ОТТЕН — Искусство политического памфлета 35
А. КАПЛЕР — Что случилось? 37
Л. ТРАУБЕРГ — Освоение Америки 40
М. ЛУЧАНСКИЙ — Становление жанра 47
С. ЭСБУРГ — О жанре, заслуживающем уважения 50
И. СОКОЛОВ — 40 лет кино 53
КИНО ЗА РУБЕЖОМ 55
ХРОНИКА 56

ФЕВРАЛЬ КИНОФОТОИЗДАТ 1936



Технический редактор Н. АУЗАН. Обложка работы художника ЖУКОВА. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита В-36936. Заказ типографии 126. Заказ издательства 98. Тираж 6000. Объем журнала — 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе — 68 000. Ст Ат 62×94.
Сдано в набор 21/I 1936 г. Подписано к печати 3/III 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии Мособлполиграфа. Клише изготовлены в цинкографии „Известий ЦИК СССР и ВЦИК"

ЗА ЧИСТОТУ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Академик Г. КРЖИЖАНОВСКИЙ

Сорокалетний юбилей кинематографа принадлежит к числу совершенно исключительных юбилеев. От двадцатиминутного сеанса первого примитивного кинофильма, имевшего место 28 декабря 1895 г. в небольшом помещении Гранд-Кафе на Бульваре капуцинов в Париже, до нынешних мировых кинофестивалей, — какой удивительный, какой победоносный подъем! Совершить такой подъем в такой исторически короткий срок могло только такое искусство, которое находится в совершенно особой близости к основным тайникам, питающим всякое подлинное искусство.

Каковы же эти тайники? В чем успех искусства? Где причины его, как говаривал Л. Н. Толстой, «заражающей» силы?

Невольно вспоминаются стихи Гёте:

«Такие драмы нам давайте,
Жизнь настоящую хватайте,
Не знаем мы ее,
Хоть ею все живем»

(Фауст)

Каков бы ни был род искусства, творчество, к нему относящееся, будет только в том случае стоять на правильном пути, когда оно не будет удаляться от правды жизни. Это отнюдь не означает, что в любом искусстве можно ограничиться простой копировкой жизни. Художник Кацман в разговоре со мной был прав, когда утверждал, что для художника-портретиста фотографическая карточка изображаемого лица не столько друг, сколько враг.

Известный французский писатель Виктор Маргерит утверждает:

«Задача писателя — не только изображать повседневную действительность, он должен смотреть вперед, вести, увлекать. Искусство является творческим только при условии слияния реализма и поэзии...

Жизнь!

Неизбежная и меняющаяся модель, приближаться к которой для каждого на свой лад должно быть предметом стремлений всех художников» («Вавилон»).

Задача—не из легких: слишком многосторонен, слишком комплексен, слишком неподатлив для воспроизводства каким-нибудь односторонним методом, какой-либо отдельной тропой изобразительных средств великий поток жизни. Если вы идете такой тропой, для вас неизбежен своего рода маневр: слишком скупы средства, слишком грандиозен объект!

«Кто в многозвучном хоре том находит
Склад благозвучный и размер живой,
Кто частное до общего возводит
И облекает дивной красотой?»

(Фауст)

Так характеризует Гёте поэта, подчеркивая, что известная способность к синтезу — необходимая предпосылка победоносного художественного творчества.

Для того чтобы собственные имена героев художественной литературы превратились в имена нарицательные, приходится проделать огромную синтетическую работу обратного порядка, приходится из аморфного нарицательного выкристаллизовывать типы, побеждающие в своем единстве многоличие жизни, концентрирующие в себе мысли и чувства миллионов существований.

Какая пристальная наблюдательность необходима для такого «маневра», вместе с тем требующего от художника слова, чтобы он был не меньшим реалистом, чем любой ученый.

Но голого реализма мало, мы поднимаем на щит не просто реализм, а реализм социалистический. На этом стоит остановиться с некоторой подробностью.

В своей знаменитой диссертации на тему «Об эстетическом отношении искусства к действительности» Николай Гавриилович Чернышевский утверждал, что «прекрасное — есть жизнь». Ясно, что грош цена такому искусству, которое не поднимает нас до высот своего «прекрасного». Однако восприятие жизни пестро преломляется в различных индивидуумах, являющихся носителями жизни, и потому такой критерий прекрасного весьма относителен. В своей диссертации Чернышевский это превосходно обрисовывает. Продолжим линию его анализа дальше, и мы придем к тому выводу, что эстетический успех искусства находится в прямой зависимости от правдивого изображения жизни в ее победоносном движении вперед, в ее движении к несомненным командным высотам. Итти таким путем, значит, думается нам, как раз итти путем социалистического реализма, обеспечивая максимальную полноценность художественного творчества.

Полнота и красота жизни не в ее прошлом, а в ее грядущем. За предысторией человека начинается переход от небходимости к свободе, начинает строиться социалистическое общество. Жизнь человеческого коллектива вступает в свои новые права. Движение вперед становится бескризисным. Перекрест человеческих воль превращается в их параллелизм. Эффективность индивидуальных существований находится в прямой связи с ростом и укреплением социалистического коллектива. «Жить стало, товарищи, лучше, жить стало веселее», — как говорит тов. Сталин. От роста такой коллективности как бы уплотняется само время, и на опыте нашей собственной послеоктябрьской истории мы наглядно видим, каким полноценным является наше время по сравнению с временами всех предшествовавших исторических эпох. Движение вперед всего человеческого коллектива, вовлеченного в водоворот социалистического строительства, становится неслыханно стремительным, а самые события, характеризующие это строительство, приобретают такое ускорение, о котором не могли и мечтать люди исторического прошлого.

Течение событий социалистической действительности имеет за собою еще одну особенность — впереди перед нами уже не тайна, не находящийся вне нашей воли результат столкновений стихийных сил, не туманный мечтательный идеал, не романтика, а ясно поставленная цель, научный расчет, научное предвидение. В этом смысле как бы стирается грань между настоящим и грядущим, и полет времени приобретает оттого как бы еще более стремительный характер.

Писатели-реалисты прошлого времени пытались по-своему дать окружающий их поток жизни в его движении. Мы расцениваем величие созданного ими постольку, поскольку обрисованные ими типы так или иначе врастали в тайники этого движения жизни вперед, поскольку они были верными выразителями борьбы за такое движение. И там, где за судьбой индивидуальных существований мы с большей или меньшей яркостью видим весь драматизм классовой борьбы, там нам и приходится читать поистине неумирающие страницы, трактующие о непрестанном подъеме человеческого коллектива, о прогрессивной смене человеческих поколений. Но если такой писатель-реалист пытался перекрыть свой реалистический синтез идеалистическим предвосхищением грядущего, он обычно был, в лучшем случае, в положении одного из тех социалистов-утопистов, которые были предтечами провозвестников

научного социализма. Это не мешает нам ценить во всей полноте тех гениев художественных исканий, которые по-своему честно шли своим трудным путем и которые порой своими гениальными догадками и опережали действительность, и освещали ее темные пути.

Мы находимся в несравненно более благоприятных условиях. Наша правда через правду передового класса становится поистине вселенской правдой, наш идеал становится логическим выводом из нашей действительности, выводом, доступным уже не только гению, но и всякой нормальной единице многомиллионного коллектива, приобретая таким образом характер материальной движущей силы. И различие между великими реалистами прошлого и носителями социалистического реализма наших дней столь же глубоко, как между социалистами-утопистами и представителями научного социализма. Итак, чем более комплексно искусство по составу своих изобразительных средств, тем легче ему реалистически приближаться к правде жизни. Это приближение для своей полноценности должно охватывать жизнь в ее подъемном движении, должно стоять на базе социалистического реализма. Стоит только поставить так вопрос, чтобы немедленно видеть, какие связи существуют между общим широким фронтом достижений по линии художественного творчества на базе социалистического реализма и достижениями в борьбе за социалистический кинофильм.

◆

«Движущиеся картины» — так было охарактеризовано первое кино при своем появлении в свет. Таким образом изображению жизни в ее движении и соответствует самая сущность кинематографа. Но мы имеем здесь нечто большее, как раз в этом пункте, пункте движения. Беря это движение из самой жизни, мы отнюдь не обязаны ему подчиняться. Мы можем по своему произволу придать этому движению любые темпы — и ускоренные, и замедленные. Наконец, мы можем комбинировать движение изображаемых нами объектов вовсе не в той последовательности, в какой они имеют место в действительности, опять-таки по своему произволу. Другими словами, мы можем быть и научными исследователями, и художниками-мастерами фактора движения, взятого самим по себе. Нельзя недооценивать этого обстоятельства. Нет ни материи, ни энергии, а следовательно, нет действительности, ее бытия, ее жизни вне фактора движения. Кино нас подводит вплотную к этому тайнику жизни.

Выше мы говорили о скупости изобразительных средств любого из художественных искусств: краскам недостает слова и звуков, звучанию — красок, слову — непосредственных зрительных восприятий и т. д., и т. п. Наиболее комплексным из искусств является кино, особенно, если мы возьмем кино в его движении. Еще вчера кино не было озвученным, ныне оно озвучено и человеческим словом, и любым музыкальным ассортиментом, а завтра оно будет и цветным, и объемным. По своей комплексности к кино наиболее близко подходит театр. Однако средства театра явно не могут соревноваться со средствами кино. Самая искусная декорация может лишь приближаться к действительности, но всегда будет уступать таковой. Кино может использовать преимущества любых комбинаций действительности и декоративного искусства, опять-таки не подчиняясь им, а стоя над ними. Гигантскими ресурсами современной оптотехники оно может заострить восприятие любой действительности в любом желательном для него направлении: игра света и тени, искусство Рембрандта здесь может быть доведено до своего высочайшего совершенства. Здесь, между прочим, особые карающие и бичующие возможности кино.

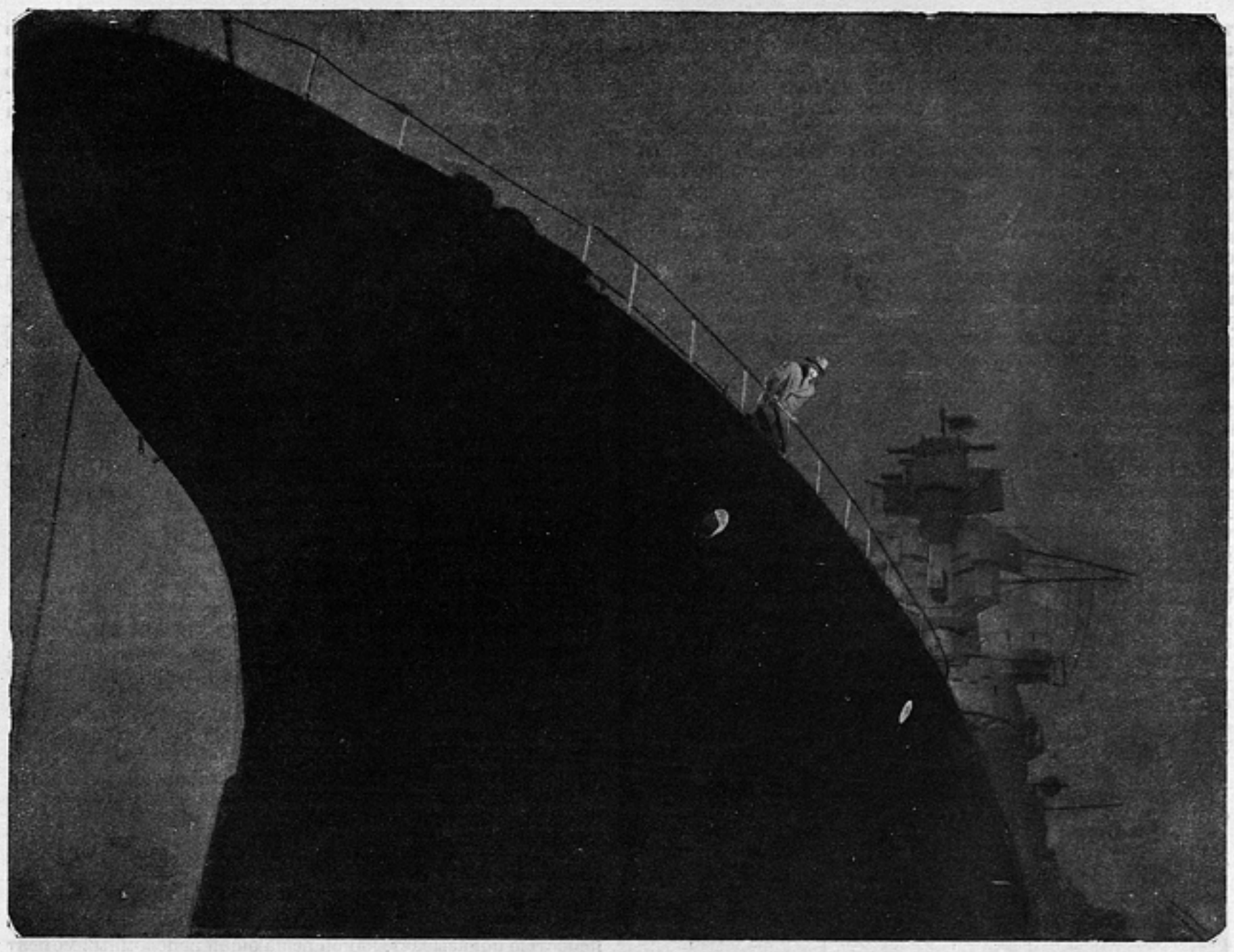
Предтечей фильма является сценарий. Этот сценарий предъявляет максимум требований к художнику слова, но вслед за этим художником слова идет художник-режиссер, который переводит это слово в действительность совершенно своеобразными приемами, где достижение дается путем зоркого наблюдения за образами самой жизни и одновременным использованием ресурсов театрального искусства. Наконец, здесь налицо самая широкая возможность опытного подхода к удачному решению вопроса: результат по дороге к его конечному завершению может быть подвергнут критическому просмотру любого коллектива с любым вкраплением в ряды этого коллектива представителей искусств, науки и техники. Таким образом по комплексности изобразительных средств, по сочетанию всех муз со всем тем, что прихотливо изощряет и оттеняет их восприятие при умелом вкраплении в их игру самой действительности, т. е. по сочетанию поэзии, ни одно из известных нам искусств не может спорить с кино. Без всякого преувеличения можно сказать, что по комплексности тех средств, которыми располагает кино, оно приближается к комплексности самой жизни, и мы не видим никаких пределов на путях движения кино в этом направлении. Но мы должны сказать более: нет ни одного такого рода искусства, в котором его собственные ресурсы в такой степени переплетались бы с ресурсами науки и техники, как это имеет место в кино. В этом смысле кино отображает жизнь во всей ее сложности, не будучи рабом жизни и располагая в известной мере возможностями, не отрываясь от жизни, все же стоять над ней. Вот почему конечные высоты творчества в области кино теснейшим образом связаны с таким жизненным строем, который вообще делает людей творцами своей собственной жизни, а не рабами жизненных стихий, т.е. со строем социалистическим. Вот почему величайшие достижения кинотворчества возможны лишь на платформе социалистического реализма и прочно обеспечиваются лишь такими достижениями, которые закрепляют развернутый социалистический строй. Вот почему великие вожди социалистического строительства, какими являются Ленин и Сталин, так высоко ценят орудие кино, как особо острое орудие борьбы за новый мир, мир истинного содружества в стане человечества.

Мы знаем, каким гигантом стала на наших глазах мировая кинематография. От этого мирового гиганта мы еще отстаем. Наше годичное фильмовое производство выражается в 65 фильмов в год против 160 фильмов в Германии и 800 фильмов в США. Но по башмакам нашего кинематографического ребенка видно, что он будет гигант. Мировая кинематография ворочает миллиардными средствами, в ее подразделении заняты целые сотни тысяч трудящихся. Язык кино был и остается одним из наиболее распространенных средств интернационального общения миллионов. И тем не менее зенит расцвета кино еще впереди: оно будет расти и крепнуть вместе с будущим нашей страны.

Так ли это? Не парадоксально ли такое утверждение? Ведь по кинотехнике, по наличности кинотеатров мы еще занимаем весьма скромное место. Тем не менее в соревновании за первенство по кинематографии мы обладаем оружием совершенно особой, совершенно исключительной силы. Это потому, что мы располагаем особо благоприятной средой для массовой агитации, для действительного роста единства воль миллионных народных масс.

Припомним, что подтолкнуло Луи Люмьера в расцвете сил (в пору изобретения кинематографа ему был всего 31 год) к его гениальному изобретению. В 1893 г. знаменитым Эдисоном был изобретен кинетоскоп, аппарат, также дававший движущиеся изображения. Но живые картины кинетоскопа наблюдались в плохо освещенном ящике, сеанс кинетоскопа длился всего полминуты, и картины этого аппарата мог видеть только один человек. Луи Люмьер поставил себе задачей переход от кинетоскопа к такому аппарату, который давал бы возможность показывать на экране целому собранию людей живые картины, точно отображающие предметы и людей в движении.

Итак, изобретение кинематографа с самого начала делало ставку на более или менее значительный коллектив зрителей, на массу. Эта ставка как раз соответствовала нуждам времени. Огромный успех кинематографа расшифровывается тем обстоятельством, что кинематограф является незаменимым средством определенного целевого использования досуга миллионных масс. Кинематограф, увидевший свет в конце XIX века, с вулканической силой пробивал свои пути, побивая всех своих конкурентов именно потому, что отвечал социальному заказу своей эпохи. В этом смысле он — истинное дитя конца XIX века, с его шумным ростом гигантов-городов с их миллионными массами пролетариата и мелкой буржуазии, живших в условиях явного



„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“ Режиссер Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

торжества монополистического капитализма. Одновременно это как раз период великих научных открытий и громадных технических достижений. Пойнтинг, Герц и Рентген говорят свои пророческие слова в науке, Попов и Маркони создают современное радио, зарево электросвета становится все более и более ярким над столицами мира, и в воздухе уже чувствуется канун XX века, являющегося и веком электричества, и веком неслыханных социальных бурь. В такую эпоху тем, кто стоит у руля жизни, как раз в пору призадуматься над досугом миллионных народных масс, которые проявляют все большую и большую охоту самим стать у руля жизни, охоту, вытекающую из того простого обстоятельства, что она необходимым образом идет от самых корней их собственного бытия. Как же не ухватиться при таких условиях за такое мощное орудие воздействия на миллионные массы, каким по самому своему существу является кинематограф.

Пока начнутся настоящие грозы, пройдет еще целый ряд многозначительных лет. После первых потрясений еще целые поколения людей будут судорожно держаться за старое, будут продолжать верить в его вековые силы и несбыточно мечтать о его возвращении. Однако «великие переломы» будут наступать со все более возрастающей силой и по все более возрастающему мировому фронту. С мировым кризисом будет переживать свой кризис и мировое кино. В поисках подходящих зрелищ для опасных низов будут пущены в ход все и всяческие средства: и особая пышность, и блеск постановок, и головокружительность трюков наряду с утрированным жанром, с ужасами пыток средневековья, с утробным смехом удачника над неудачником, наряду со всяческими потугами вымысла и с дешевой бутафорией для спешного прикрашивания безрадостной действительности. Все это для того, чтобы отвлечь массового зрителя от опасных мыслей и от «миллиона терзаний», стоящих на его собственных жизненных путях.

Но тем тягостнее пробуждение от похмелья, и не такими средствами может прочно утвердиться в жизни потенциально исключительный художник и исключительный правдоискатель — кино. Болезни и недуги его носят временный характер. Под гнетом кризиса и депрессий человеческий коллектив не гибнет, а пробивает свои новые пути. Трудные годы отнюдь не пройдут и для кино бесследно. Нередко будет случаться так, что истинное искусство, подлинный крик борца, трагизм действительных положений, вдохновение гениального артиста наряду с непрекращающимся совершенством техники, позволяющим наиболее совершенный охват действительности, будут давать себя знать и в фильмах этого времени, вопреки всем его внутренним разрывам и противоречиям. Тем не менее бескризисное подъемное кинотворчество неотделимо от бескризисного подъемного хода всего общественного окружения. Кино, являющееся наиболее ведущим искусством, может во всей полноте развить свои потенции и быть истинным водителем масс только там, только в таких странах, где этих масс не боятся и где, наоборот, на их подросте строят подрост всего социального целого. В условиях подлинной демократии великий художник и воспитатель — кино — живет как бы двойной жизнью: оно и обращается к массам, и исходит от масс. Здесь как бы с особой наглядностью причина и следствие меняются местами, как бы стираются грани между самой жизнью и ее художественным воспроизведением, и недаром наш прямодушный колхозник, наблюдая белогвардейскую ночную атаку сонного лагеря чапаевцев, с глубоким волнением обращается к экрану: «Петька, Чапаев, что же вы спите?!»...

В чем основной секрет, в чем тайна необычного влияния на массу таких вождей народов, какими являлись и являются и Ленин, и Сталин? Простым и чеканно-точным языком, бесстрашно глядя в лицо любой правде жизни, безбоязненно и с математической точностью учитывая весь свет и все тени этой жизни в своих удивительно метких обращениях к миллионным массам, они вскрывают перед ними подлинный механизм жизни этих масс, самую жизнь в ее движении, озаряя таким образом ярким ведущим светом пути этих миллионов. И только там, где кино может итти такой же прямой дорогой, оно является оружием особой силы.

Страна Советов и является как раз такой страной, где можно действительно безоговорочно говорить о единстве народных масс, о народе в его великом целом, о народных вождях и о народном искусстве. Вот почему наше кино является оружием особой силы, ибо оно может бестрепетно говорить о всей правде жизни, бестрепетно заглядывая в грядущее, выращивая все лучшее, все достижения веков прошлого, могущие украсить это грядущее, силы которого з а н а с, а н е п р о т и в н а с. Именно в этом обстоятельстве весь секрет особого влияния наших фильмов на мирового зрителя.

От «Путевки в жизнь» до «Чапаева» мы уже дали миру ряд фильмов, прочно отвоевавших в мировом соревновании свое особо почетное место. Это кинотворчество находится на непрекращающемся подъеме. Оно со все большим успехом развивает свои особые приемы реализации доступными ему средствами на базе социалистического реализма такого воспроизводства жизни в ее движении к командным высотам этой жизни, которое не знает себе соперников. Не в этом ли секрет того обстоятельства, что игра наших лучших киноактеров на наших глазах приобретает такие изумительные черты исключительно правдивого воспроизводства самой жизни?

Научный анализ истории искусств немедленно показывает, в какой степени периоды подъема и упадка этих искусств находятся в теснейшей связи с приливами и отливами к командным высотам жизни того народного моря, которое их создало. Действительное приближение к жизни миллионов, к их нуждам и стремлениям, к их горю и радости — вот что всегда было в основе подъемного движения искусств. Пушкин, прислушивающийся к сказкам Арины Родионовны, — как многозначительно сочетание этих образов. Кинотворчество — это наиболее массовое и зависимое от массы искусство, будет подтверждать в своих судьбах этот общий закон с исключительной силой. Вот почему страна Советов так бодро смотрит на будущее своего кино и в такой особой степени ценит гениальное изобретение Люмьера.

Бесспорно ли Луи Люмьер является творцом кинематографа? Попытки получить движущееся изображение имеют свою весьма длительную историю. Проф. Голдовский правильно замечает, что о предшественниках Луи Люмьера можно было бы написать целую книгу. Тем не менее опытные конструкторы находят, что уже пункт первый патентной заявки братьев Люмьер на его аппарат от 13 февраля 1895 г. раз навсегда предрешил всю дальнейшую историю кинематографии.

Учет патентных заявок, относящихся к кинематографии до изобретения Люмьера и после него, с несомненной ясностью показывает, какой решающий переломный момент был связан с этим открытием. Во Франции число патентных заявок такого рода до 1895 г. насчитывалось отдельными единицами, а после этого года стало насчитываться десятками, доходя порой даже до сотен.

Известно, что над изобретением кинематографа работали оба брата Люмьер, такие близнецы по навыкам жизни и интеллекта. Не является ли кинематограф их совместным изобретением? Август Люмьер однако свидетельствует:

«Однажды, когда мой брат Луи из-за легкого недомогания должен был оставаться в постели, я зашел к нему в комнату. Он сообщил мне, что во время бессонницы, в ночной тишине, он нашел точные условия, позволяющие достигнуть поставленной нами цели. Это было для меня откровением, и я понял сейчас же, что мне остается только забыть о моем собственном решении, над которым я сидел. Мой брат в одну ночь изобрел кинематограф!»

Известно, что Марэй и Демини во Франции, Складановский в Германии, Поуль в Англии и Эдисон в Америке были ближайшими по своим вкладам в кинематографию соратниками Луи Люмьера. Но что же это доказывает? Это лишь доказывает правильность известного соображения Карла Маркса, что великие изобретения, нужда в которых явным образом созрела для человечества, при своем появлении в мир стучатся в целый ряд дверей.

Приоритет однако следует закрепить за той дверью, которая распахнулась с особой широтой и прочностью. И ныне уже не приходится спорить о том, что действительным изобретателем кинематографа был именно Луи Люмьер. С 1919 г. Луи Люмьер — член французской Академии наук и член 40 различных различных ученых обществ. За свою жизнь он написал целых 20 томов чисто научных работ и представил в различные академии около 600 научных докладов. Изыскания Луи Люмьера идут в различных областях физики и химии — от фотографии до учения о звуке. Но, конечно, особенно велик его вклад именно в области фотографии, причем известно, что в последние годы он вплотную подошел к удачному разрешению проблемы объемного кинематографа. Скромность знаменитого ученого, в течение полувека производящего ряд плодотвор-

нейших изысканий,— исключительна. Имя Люмьера мало известно широким массам капиталистических стран — это славное имя, так своеобразно оправдавшее свое речевое содержание. (Люмьер по-французски — свет.) Ведь случилось же, что в 1920 г. на Международном съезде кинематографистов собравшиеся с удивлением констатировали, что присутствовавший на этом съезде и незнакомый большинству присутствующих пожилой мужчина как раз и есть изобретатель кинематографа Луи Люмьер. А между тем многие из состава этого съезда были убеждены в том, что изобретатель кинематографа уже давно умер. Вот уж поистине «человека забыли»...

Страна Советов знает, помнит и чтит Люмьера. Она видит в нем одного из блестящих сынов Франции, одного из гениев человечества. Она ценит весь гигантский труд его жизни, всю глубину замысла, все остроумие конструктора, которым отмечено его гениальное изобретение.

Интеллектуальные пути великой Франции сыграли немалую роль в наших собственных исканиях. Французские просветители-энциклопедисты XVIII века внесли немалую долю положительного материала в мощное здание современного научного социализма. Школа французских революций была своего рода классической школой и для целых поколений наших революционеров. Живой и остроумный, математически точный и бурно рвущийся вперед, изящно-эффективный, чрезвычайно богатый изобретательством трудовой коллектив французского народа еще далеко не сказал своего последнего слова.

Мне невольно вспоминаются те парижские впечатления, о которых сообщал нам Владимир Ильич при своем возвращении из первой своей поездки в Париж в 1893 г. Он с особым увлечением отмечал те несравненные качества исключительно живой восприимчивости и коллективной сплоченности, которые бросались ему в глаза при наблюдениях французского пролетариата на рабочих собраниях. Луи Люмьеру в его ранней молодости приходилось поддерживать свою семью тяжелым трудом кустаря-химика. Свои трудовые навыки он несомненно вынес из общения с трудящимися Парижа. Быть может от тех же корней идут и те его симпатии к Советскому союзу, о которых он открыто говорит.

Каковы бы ни были те исторические испытания, которые предстоят дружбе народов СССР и Франции, мы твердо знаем: в трудовых толщах той и другой страны зреет такая взаимная тяга, которой не страшны никакие исторические испытания.

Пройдут известные, и на этот раз уже весьма ограниченные, исторические сроки и народы мира сольются в одну дружную братскую семью. И будут тогда бойцы этих народов отмечать битвы прошлых лет, даря бессмертием те из них, которые прокладывали для всего человечества пути к лучшей жизни. Но такое же бессмертие они будут дарить и тем достижениям науки, техники и искусства, которые мощно облегчали поколениям людей трудности их исторических подъемов. И среди деятелей этого рода бессмертным будет и имя Луи Люмьера, подарившего миру «наиболее мощное средство массовой агитации», а следовательно и сплочения человечества на великом подъеме от мира старого к миру новому.

„ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА“

Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая.
Оператор А. Поликевич. Госкинпром Грузии

РЕЖИССЕР И АКТЕР В КИНО*

Б. ШУМЯЦКИЙ

К числу предрассудков, возникших вокруг реорганизации (речь идет о большой реорганизации советской кинематографии), относится мнение, будто режиссер властен сделать с фильмом все, что он о д и н хочет.

Неверно это, товарищи. Неверно, потому что создание фильма — к о л л е к т и в н ы й п р о ц е с с, потому что в фильме объединены творческие потенции многих его участников, от кинодраматурга и режиссера, включая сюда актеров, композитора, художника, оператора и начиная и кончая руководством.

Я не оговорился. Наоборот, я хочу подчеркнуть это участие руководства. Пора наконец прямо сказать о п р я м о м т в о р ч е с к о м участии руководства в фильме, так как руководство принимает сценарий и генеральный план (а нередко и сюжетную заявку), руководство критикует и предлагает, дает поправки, просматривает снятый материал и требует его изменений, если эти изменения нужны, руководство принимает фильмы и т. п., и, чего греха таить, руководство нередко авторствует (без авторских прав!) и в замысле, и в частях произведения.

Р е ж и с с е р у п р и н а д л е ж и т о г р о м н а я и п о ч е т н а я р о л ь: он дает свое понимание идеи и образа, свою трактовку фильма, он синтезирует различные творческие начала, он создает фильм, но создает не один, а в к о л л е к т и в е.

Вот почему так важна организация всего производственно-творческого процесса, вот почему так важна диференциация труда. Эта организация освобождает творчество, помогает творческой самостоятельности каждого участника фильма.

Все ли у нас в этой области благополучно?

Мне бы хотелось привести всем вам известный пример о положении, существующем в этом коллективе для советского киноактера.

Поставим вопрос так: почему театральные актеры, получая сравнительно небольшую оплату в театре, все же не хотят переходить целиком в кинематографию, которая оплачивает их во много раз больше?

Мы знаем специфическую разницу в творчестве театрального и кинематографического актера. Актер театра имеет контакт со зрителем, он беспрерывно совершенствует свою роль, он играет каждую роль именно так, как она последовательно развертывается. У актера кино все эти условия отсутствуют по самой природе кинематографии, основанной на монтажных смещениях и перебивках.

Может быть, это является причиной? — В какой-то отдаленной степени, может быть, и да. Но у актеров кино есть другие, отсутствующие в театре стимулы, главным образом, творческого и общественного порядка — это исключительная массовость киноискусства и его исключительные творческие возможности: лаконизм, предельная выразительность, то, что актер видит самого себя, свою работу, выражаясь фигурально, в веках.

Причиной неудовлетворенности сегодняшней работой актеров кино в значительной мере я в л я ю т с я о г р о м н ы е и х п р о с т о и. Например по «Мосфильму» простои актерского цеха за 1934 г. были равны числу рабочих дней. Актеры работали 4305 дней, а были в простое 4085 дней. Оплата в простое обошлась в 79538 руб. За 9 месяцев 1935 г. штатные актеры «Мосфильма» проработали 4277 дней, а простоя имели 2832 дня, причем потери выразились в сумме 64 000 руб., и т. д. Есть актеры, которые не работали в году ни одного дня. Актер Рогожин, видный кинематографический актер, проработал только 6 дней.

Эти цифры в известной мере рисуют и существующее положение кинематографического актера. Ведь актер теряет свою квалификацию, он перестает быть актером в этих вынужденных простоях. Подумайте, как это мучительно творчески: ведь эти простои равносильны лишению права на творчество.

Несколько дней назад я получил показательное в этом отношении письмо заслуженного артиста Бориса Чиркова. Вот что он пишет:

«Сейчас на самом себе выяснил, каково положение кинематографического актера, и так как из моего частного случая вытекают некоторые общие положения, позвольте мне их высказать, прежде чем я перейду к своему делу.

Актеры в кинематографе занимают место великовозрастных детей. Никто ими специально не занимается, никто не следит за тем, растет ли актер от одной работы к другой, обеспечен ли он достаточно интересной и полезной ему работой.

Для того чтобы актер не застывал на одном уровне, не приобретал бы ш т а м п о в, п о в т о р я я о д н и и т е ж е о б р а з ы, о н д о л ж е н и м е т ь д о с т а т о ч н о р а з н о о б р а з н у ю р а б о т у, о б е с п е ч и в а ю щ у ю е м у т в о р ч е с к о е е г о р а з в и т и е.

Должно быть введено планирование актерского труда с учетом повышения его квалификации, с предоставлением ему м а к с и м а л ь н о р а з н о о б р а з н о й, в рамках его возможностей, и регулярной работы, без длинней-ших периодов простоя и эпидемических коротких вспышек съемочного периода.

Е с л и а к т е р в к и н е м а т о г р а ф е п р и з н а е т с я т в о р ч е с к о й е д и н и ц е й, п р а в и л ь н о б ы л о б ы п о - м о е м у о р г а н и з о в а т ь о с о б ы е о т д е л ы н а ф а б р и к а х, к о т о р ы е б ы н е т о л ь к о у ч и т ы в а л и а к т е р с к и е к а д р ы, н о и с л е д и л и б ы з а и х т в о р ч е с к и м р о с т о м и с п о с о б с т в о в а л и б ы е м у. В э т и х о т д е л а х м о г л и б ы о б с у ж д а т ь с я н е т о л ь к о з а я в к и р е ж и с с е р о в н а о п р е д е л е н н ы х а к т е р о в, н о и у ч и т ы в а т ь с я т в о р ч е с к и е с и м п а т и и а к т е р о в к о п р е д е л е н н ы м р е ж и с с е р а м.

Я думаю, что было бы правильно организовать раз в год п р о и з в о д с т в е н н о е с о в е щ а н и е х о т я б ы о с н о в н ы х а к т е р о в к и н е м а т о г р а ф а и в ы с л у ш а т ь т а м и х т в о р ч е с к и е з а я в к и. Может быть, было бы полезно после тематического совещания о б с у д и т ь п л а н ы а к т е р с к о й р а б о т ы н а с л е д у ю щ и й г о д. Я думаю, если бы был организован такой актерский отдел, он мог бы найти массу мероприятий, улучшивших и правильно организовавших работу актера в кино.

Теперь я позволю себе перейти к моему делу. Я работаю на «Юности» с 1933 г. Вместе с двумя последними сериями окончиться она должна только в 1937 г. Я с ч и т а ю, ч т о п я т и л е т н е е с и д е н ь е н а о д н о м о б р а з е н и к а к н е м о ж е т с п о с о б с т в о в а т ь м о е м у т в о р ч е с к о м у р а з в и т и ю.

Я нисколько не хочу сказать, что я не хочу продолжать свою работу и что она мне неинтересна, но я бы хотел у с т р о и т ь с е б е п е р е б и в к у, с ы г р а в р о л ь, с о в е р ш е н н о п р о т и в о п о л о ж н у ю» *.

Со своей стороны могу только приветствовать хороший почин тов. Чиркова.

Впрочем, одними этими фактами не исчерпывается трудность положения киноактера.

Как говорят многие из театральных актеров, основной причиной их нежелания целиком работать в кино являлось в большинстве случаев отсутствие у них своего ли-

---

* Переработано из доклада на VII Всесоюзном производственном совещании специально для «Искусства кино».

* Это письмо в докладе я не оглашал.

ца на кинофабрике; тот факт, что в отношении к актеру и до сегодня сказываются пережитки так называемого «типажного периода» кинематографии. Ему не дают выйти в переднюю шеренгу исполнителей, где он обязательно должен быть.

Сейчас это положение во многом уже меняется, но все же вопрос о месте и роли актера в кинопроизводстве до конца у нас еще не решен.

Нам думается, что новая организация производства правильно решает и этот вопрос, расширяет творческие возможности и для актера.

Для полной ясности вопроса о новой организации съемочной группы я позволю себе еще раз вернуться к вопросу о режиссере.

Раньше всего надо определить роль режиссера в постановке фильма. Надо точно договориться по этому вопросу.

Режиссер в новой производственной организации, как это должно быть для всех ясно, сохраняет все свои творческие и производственные позиции. Режиссер — это реализатор творческого замысла значительного коллектива людей, работающих над созданием кинематографического произведения. Никто и никогда не собирался сводить роль режиссера к роли техника, к роли своеобразной полиграфической базы, которая лишь «печатает» написанные драматургом сценарии, лишь превращает готовые рукописи в прекрасно изданную книгу — в фильм. Нет, режиссер творчески осуществляет синтез отдельных элементов фильма, режиссер отбирает то, что соответствует специфике произведения, что удовлетворяет требованиям высокой драматургии нашего произведения. Режиссер — это эксперт, который, в конечном счете, решает при выборе компонентов произведения, который придает отобранным компонентам новое качество — кинематографическое искусство.

Вот почему мы считали и считаем, что режиссер является основной фигурой в кинематографическом производстве. Ему принадлежит ведущая роль. Пересматривать положение режиссера в этом отношении мы не будем, не имеем никакого права.

Даже в американской кинематографии, где существует очень много несвойственных нам и прямо враждебных нам традиций (они произросли на почве частнокапиталистических отношений, на эксплоатации творческого труда), кинорежиссер в постановке фильма выполняет, выражаясь фигурально, обязанности командарма, приказ которого во время съемки фильма, как и всякий боевой приказ, обсуждению не подлежит.

Эта роль командарма должна остаться за режиссером и впредь, хотя старые организационные формы, в которых эта роль сложилась, должны быть сломлены.

В Америке съемочная группа сколочена по одному признаку — общей службы. У нас его заменяет другой признак — творческого содружества. Оно является нашей заслугой, замечательным нашим свойством. Режиссер стоит в центре этого основного и в то же время первичного звена нашей кинофабрики. Режиссер объединяет и воспитывает мастеров съемочного коллектива.

Положение это сложилось исторически. Я думаю, что помимо принципиальных задач такое разрешение этой проблемы стало возможно еще и вследствие того, что на заре своего развития наши кинофабрики были немощными и неорганизованными. Режиссеры выполняли тогда главную часть задач, лежавших на фабричном коллективе. Режиссер воспитывал и подготовлял специалистов для собственных утилитарных потребностей, но тем самым он подготовлял их для фабрики. Мы знаем, что в воспитании, в формировании художественных вкусов и мастерства наших операторов зачастую решающую роль играли наши режиссеры. Режиссеры много делали и в таком прорывном участке нашей работы, как драматургия. Режиссеры нередко помогали создавать сценарии. Как уже мною указывалось, они часто сами квалифицировались как драматурги и еще чаще передавали свои знания писателям и драматургам, приходившим к нам из театра и литературы. Режиссер создал съемочную группу, подготовил ее профессионально и воспитал. Но наши фабрики долгие годы представляли собой только конфедерацию таких съемочных групп, и это обстоятельство еще больше увеличивало значение и роль режиссера. С точки зрения самой съемочной группы такое объединение и такое значение режиссера в тот период создавало большие преимущества. Организация творческого содружества оборонила постановщиков от хаоса в производстве и отсталой техники. Но здесь же была и другая сторона дела, грозившая опасностью: группа превращалась в замкнутый, самодовлеющий организм, на режиссера падали несвойственные ему обязанности, группа несла простои, а ее гипертрофированный административно-организационный рост стал в противоречие с ростом кинофабрики, превращаемой в художественную верхушку указанной своеобразной «федерации».

На пройденном нами этапе, когда фильмов было мало, когда не стояла задача создания большого количества полноценных произведений, а штурмовались только высоты качества в так называемых единичных «шедеврах», старые организационные формы были полезны и эффективны. Сейчас, когда фабрика в целом становится уже творческим коллективом, целостным и могучим, когда съемочная группа стала только частью этого коллектива, когда чрезвычайно осложнилась техника кинематографии, когда перед каждой фабрикой стоят и огромные количественные задачи, — старые формы конфедерации и универсализма превратилась в оковы нашего дальнейшего развития.

Вот почему, товарищи, приняв все положительное, что есть и было в опыте наших старых съемочных групп, нам при реорганизации наших фабрик необходимо сломать все отрицательное.

Необходимо освободить съемочную группу от всего, что мешает творчеству, необходимо целый ряд работ перенести вне группы. Монтаж, трюковые и макетные съемки должны быть переданы специальным отделам, так же как и переделка сценария, которую каждый уважающий себя режиссер считал своим долгом проводить сам, в группе. Операторы выделяются в особое объединение — операторский отдел. Звукозапись централизуется. Учреждение должности музыкального руководителя и создание музыкального отдела раскрывают широкую дорогу творчеству композитора и т. д.

Старые организационные формы изжили себя и должны быть заменены новыми формами, подсказанными новыми нашими задачами.

Однако кое у кого может создаться впечатление, что перестановка сил, которую мы производим новой организацией наших кинофабрик, есть ревизия нашего отношения к режиссерам. Глубокая ошибка! Значение и роль режиссера в новых условиях в огромной степени повышается, поскольку нам нужно производить во много раз больше фильмов, чем мы производили раньше, поскольку наши фильмы должны быть высококачественными. Диференциация работы съемочной группы производится для того, чтобы помочь режиссеру в работе, а не для ограничения прав режиссера в создании фильма.

Съемочная группа — это коллектив, участники которого должны подбираться по творческому признаку. В этом огромная заслуга и отличие советской кинематографии от других кинематографий мира.

Конечно, очень важно, чтобы при реорганизации наших рядов не подсечь этот живой организм, не подсечь единство художественных интересов, которое соединяло людей.

Вот почему нам понятна тревога режиссеров за творческое содружество. Положительно относясь к реорганизации, часть их видит и опасность, какую она может таить в себе, т. е. видит ее в угрозе постоянству съемочной группы в съемочной творческой производственной работе.

Мы думаем, что эта опасность может быть устранена и путями американского опыта, но с нашими большевистскими поправками, с нашим революционным размахом.

В самом деле, ведь все основные функционеры съемочного коллектива вмешиваются в новую организационную схему, предлагаемую для наших кинофабрик. И если мы сумеем обеспечить сценарные портфели кинофабрик, и режиссеры будут переходить из одной съемки в другую (конечно, после заслуженного ими нашего, советского отдыха), тогда проблема диференциации и одновременно с этим постоянства съемочной группы решится без остатка.

Засл. арт. Б. ПОСЛАВСКИЙ в роли богача Новика в фильме „Граница". Режиссер М. Дубсон

О „МЕЛОЧАХ"

Засл. арт. Б. ПОСЛАВСКИЙ

Жалоба на безактерье считается последнее время признаком хорошего тона при всяких выступлениях на собраниях, просмотрах, творческих дискуссиях и даже в печати.

«В нашу эпоху актерского кинематографа так нужны актеры, а их нет». Эти слова набили уже оскомину, но если сравнить «век нынешний» и «век минувший», то окажется, что ничего почти не переменилось.

Действительно пора задуматься над проблемой актера в кинематографе, и, пожалуй, не только задуматься, а найти пути к разрешению этой исключительно важной проблемы.

Киноактеру работать труднее, чем театральному артисту. Перед нами нет зрителя, на котором можно проверить впечатление от своей игры. Киноактер не может исправить допущенную им во время съемки ошибку, как это может сделать театральный актер на следующих представлениях. Киноактер должен уметь расчленить свой образ на мелкие кусочки, но так, чтобы в картине получился цельный, законченный образ.

Однако до сих пор киноактер работает в таких условиях, которые никак не способствуют его творческому росту, которые не дают ему возможности выявить наиболее ярко свои способности.

Киносценарии (даже заказываемые фабрикой на определенный творческий коллектив) никогда не планируются на актеров, не пишутся в соответствии с творческими возможностями и устремлениями будущих исполнителей ролей фильма. Не раз мы были вынуждены «втискивать» свою индивидуальность в совершенно не свойственный ей материал. Что из-за этого происходит, — понятно всякому.

Вообще качество образов и характеров в большинстве наших сценариев не соответствует требованиям, которые мы, актеры, можем к ним предъявить. Актер занимается поэтому несвойственной ему работой: он «вытягивает» образ, т. е. занимается по существу драматургической работой. Нередки случаи, когда актер сам вынужден строить свой образ, даже вопреки сценарию.

Но ведь мы — не драматурги. Я, например, считаю себя очень слабым драматургом. Ясно, что мне не удается так переделать сценарный образ, чтобы он стал совершенным.

Подчеркиваю, дело идет не об ином понимании того или иного образа или характера, а обо всей его драматургической характеристике.

Образы в сценариях даются обычно не в движении. Они статичны на протяжении всей картины. Между тем я хочу всегда показать человека не только в картине, но и за картиной. Мне хочется, чтобы зритель почувствовал, что произошло с исполняемым мною персонажем в то время, когда он не появляется на экране, чтобы зритель почувствовал дальнейший путь героя, чтобы знал, что будет делать герой в будущем. Показать перспективы своих героев, героев фильма, дав их будущее, — вот что должны делать авторы, работая над образами персонажей. К сожалению, в большинстве они об этом забывают.

Но не только драматургу можем мы предъявить наш счет. Немало приходится говорить и о плохих условиях работы на кинофабрике.

Каждый режиссер обычно знает, над чем он будет работать дальше. Уже во время работы над очередным фильмом он может попутно готовиться к следующей постановке (а иногда даже и ко второй и третьей). На актера роли сваливаются как снег на голову. Мы никогда не знаем, над чем будем работать дальше. Бывает, что сам себя как-то планируешь, хочешь пройти какой-то этап, необходимый для своего роста, но возможности для этого у актера никогда не бывает.

И даже больше. Почему-то кинофабрики считают необходимым организовать подготовку для новой работы только режиссеру. Ему доставляют материалы об эпохе, подбирают источники и т. п. Актер обычно лишен этой возможности. Серьезно относясь к своей работе, киноартист сам готовится к роли.

Режиссер работает обычно с драматургом с момента зарождения темы. Он в курсе всей работы драматурга, он имеет возможность как-то влиять на построение сценария; консультация режиссера становится творческим содружеством кинодраматурга с постановщиком. Актеры, даже исполнители ведущих ролей в фильме, никогда не начинают своей работы над ролью с момента зарождения сценария, а ведь консультация актера была бы не менее творчески полезной и приносила бы неплохие плоды. В частности, могу привести пример из моего опыта. Когда я работал над «Встречным» вместе с авторами и режиссером, моя роль создавалась с самого начала, и, как мне кажется, мне удалось значительно легче и более цельно показать именно этот образ.

Образ не может создаваться актером только на съемке. Он должен быть выношен заранее дома. Съемка должна быть лишь практическим претворением всего того, что актером задумано раньше. Весь «пот» должен оставаться дома. У нас же обычно делается наоборот.

И когда на съемке начинают трещать угли, когда раздаются посторонние шумы, когда тебя двигают, как мебель, и заставляют повторять любимую фразу по 10—20 раз из-за чисто технических причин, то она становится противной, и ты чувствуешь, что произносишь все не так, как хотел. В «Подругах» одну сцену, в которой я произношу всего несколько слов, снимали с 11 часов утра до 5 часов вечера. Естественно, что моя работа была не такой, как я хотел.

Немало есть и других быть может, с первого взгляда мелких причин, которые также отзываются на качестве работы актера. У нас нет библиотеки, в которой можно достать нужные книги. Мы не видим совершенно иностранной литературы по вопросам кино. У нас нет творческого объединения. На кинофабриках не созданы мало-мальски приличные культурно-бытовые условия для актеров. Взять хотя бы такой штрих: у нас нет душа (какие есть на большинстве предприятий промышленности). Актер уходит со съемки, и ему негде смыть грим и грязь после двухсменной работы.

Мало помогает киноактеру критика. Общеизвестны факты, когда критик одной газеты хвалит актера за то, за что его ругает критик другого печатного органа. До сих пор я не видел почти ни одного

серьезного критического обзора творческого пути киноактера.

Критика не воспитала к себе уважения. Да и как можно относиться с уважением к критику, если он не считает нужным даже правильно назвать роль актера... Так было в рецензии Березникова, уверявшего, что З. Федорова играет в «Подругах» Наташу.

Да не посетуют на меня, что я говорю о «мелочах», но все они свидетельствуют о недостаточном внимании к киноактеру.

Засл. арт. Б. ЧИРКОВ. „Подруги". Режиссер Л. Арнштам. Ленфильм

РАЗГОВОРЫ ЗА ЧАЙНЫМ СТОЛОМ

Засл. арт. Б. ЧИРКОВ

Вопросом об актерах в кино, их несчастливой долей закусывали уже не раз и сами актеры, и режиссеры, и многие другие. Но дальше разговоров дело не двигалось, и воз на том же месте.

Каковы недостатки в организации актерской работы в кино и что мешает работать киноактеру?

Опыт говорит, что рассуждения на эту тему бесполезны и если я пытаюсь вновь поставить этот вопрос, то только в надежде, что и капля камень точит.

Различие между театральным и киноактером заключается лишь в форме выражения актерского задания, но основное, одинаковое — это то, что актер — это лицедей и в театре, и в кино, т. е. что актер, изобретая или заимствуя существующие особенности человеческого поведения, так ими окрашивает поведение изображаемых им персонажей, что мы видим перед собой в спектаклях или фильмах целую серию характеров, поставленных во взаимную связь автором и режиссером. Вопрос о различии актерской работы в театре и в кино — может быть лишь вопросом техники актерского исполнения. Однако, несмотря на это, положение актера в театре и кино существенно отличается. Если ни у кого не может быть сомнения, что актер в театре — личность творческая, то в кино этот вопрос еще не ясен, так как фактически положение актера в кино — положение технического выполнителя. Задача актера сводится в большинстве случаев к выполнению на съемках этюдов по заданию режиссера, так как режиссер считает, что образ делает он, а не актер.

За редкими исключениями актер не участвует в предварительной предсъемочной работе. Он никогда не участвует в разработке рабочего сценария. Вся работа методических кабинетов не касается актера. Актеры не допущены в художественный совет фабрики — режиссерскую коллегию. Она состоит из режиссеров, операторов, директоров производства, литературных работников, и только актерам там не нашлось места, очевидно, потому, что они никакого значения не имеют и мнение их никому не интересно. Режиссерской коллегией устанавливаются общие принципы будущей постановки, а актеры, которые будут работать в этих картинах, и краем уха не слышат этой экспозиции.

Такое положение актеров в кино сказывается и на результатах их работы. Как правило, можно сказать, что одни и те же актеры играют в театре лучше, чем в кино. Примеров этому можно привести множество (Леонидов, Тарханов, Щукин, Бабанова и др.).

Несерьезное отношение к творческой работе актеров приводит к тому, что у них возникает циническое отношение к кинематографу. Актер снимается от поезда до поезда. Актер относится к кинематографу как к месту, где можно заработать деньги и легко приобрести популярность.

А играть в кинематографе—совсем не просто, так как зритель здесь не помогает актеру, физически актер устает несравнимо сильнее, чем в театре, от жары и сильного света. Основное состоит в том, что спектакль играешь один вечер, а съемка картины растягивается на полгода, и сниматься приходится мелкими отрывочными сценами, почти без всякой последовательности.

Здесь же нужно сделать и вывод из этого положения: в кинематографе репетиционный период никак не менее важен, чем в театре. Актер в кинематографе должен снимать вполне готовую роль, что, в частности, позволяет добиться громадной экономии времени на съемках и экономии пленки, ибо незачем будет дублировать без конца один тот же кадр.

Чрезвычайно важен вопрос о методике режиссерской работы с актерами. Есть театр Мейерхольда, есть Камерный, Художественный и др. Каждый из них имеет свой метод работы с актерами, и все они имеют приверженцев и последователей. Много ли у нас в кинематографии режиссеров, которые могут сказать о своем методе работы с актерами?

Вообще актерский вопрос в кино— очень и очень сложен, и когда-нибудь придется все-таки взяться за его решение и перестать отделываться декларациями. Теперь каждая фабрика и каждый режиссер отмахивается от него по-своему или решает его по-своему. Но какие-то мероприятия должны быть общими, и какие-то вопросы должны быть решены принципиально.

Я своей статьей ничего не пытаюсь разрешить. Я только ставлю несколько конкретных вопросов.

Вопросами творческого порядка должны пока заниматься методические кабинеты, которые до сих пор интересуются актерами, лишь поскольку последние пользуются их помещением как курительной комнатой. Мне кажется, что в первую очередь нужно провести следующие организационные мероприятия:

а) создать специальные отделы фабрик, ведающие актерскими кадрами, и поставить во главе их людей с большим педагогическим стажем. Эти отделы должны ведать учетом актеров, планированием их работы, с тем чтобы актеры имели работу постоянно, а не эпизодически. Отделы эти должны следить за тем, чтобы актеру поручали такие роли, которые дают ему возможности творческого роста. Они должны учитывать творческие симпатии актеров к определенным режиссерам, т. е. каждым актером надо заниматься индивидуально;

б) ввести актеров в режиссерскую (ее переименовать) коллегию;

в) вызывать представителей от актеров на тематические совещания.

Вот все, что я хотел сказать. Я бы хотел только, чтобы вопрос об актерах в кинематографе дождался своего разрешения, чтобы кончились благодушные, милые, но ни к чему не ведущие и ни к чему не обязывающие разговоры за чайным столом.

ОСВОИМ ОПЫТ ТЕАТРА

Засл. арт. Н. ПЛОТНИКОВ

Мне довелось бывать во дворцах культуры Донбасса. Представьте себе замечательный театр, с громадным зрительным залом (1 000—1 200 мест), с оборудованной по последней технике сценой и совершенно неприспособленными для профессиональной актерской работы закулисными помещениями. И насколько в таких дворцах приятно работать на сцене, настолько неприятно уходить за кулисы: теснота, все гримируются чуть ли не в одной комнате, если кто одевается (актер или актриса), всегда предупреждают: «Отвернитесь!»

Весь отдых в антракте у актера уходит на то, что приходится отворачиваться в разные стороны. То же самое происходит с так называемыми «выездными» спектаклями в Москве. Когда такие спектакли бывают в клубах, не приспособленных для работы профессиональных театров, то они носят случайный характер, и актер в такой атмосфере чувствует себя временно, но он знает, что уже завтра он будет играть у себя в театре в нормальных условиях.

Обо всем этом я всегда вспоминаю, когда приезжаю на кинофабрику «Мосфильм».

Та же атмосфера случайного, временного пребывания охватывает актера, когда он попадает в этот лабиринт. Уж не говоря о том, что само помещение своим внешним видом не внушает никакого доверия и не располагает к себе, это помещение внутри на мой взгляд неприспособлено для кинофабрики, хотя и носит название таковой.

Начнем с самого начала.

Вы приходите работать (сниматься) на фабрику. Прежде всего вас отправляют в так называемую «костюмерную», где вам предлагают каменный пол и стул и где вы должны переодеться для съемки. Если в этой декорации снимается массовка, то все это проделывается в окружении 30—40 человек. Это сразу создает нетворческую атмосферу. Здесь вы можете услышать разговоры, о чем угодно, только не о той картине и тех сценах, которые сейчас будут сниматься. А если вам хочется подумать или сосредоточиться на своей роли, то это оказывается вздорной мыслью, так как сделать это негде.

Теперь вы отправляетесь в гримерную. Это большая комната, метров на 60, и если у вас сложный грим, вас гримируют 40 минут и более. Когда входишь в гримерную, если это днем, то стоит синеватый чад от табачного дыма, а если это вечером, то лампочки горят как в тумане — то же от того же дыма. В этом дыму сидишь все то время, пока тебя гримируют.

С головной болью идешь в павильон. Бывает, что тебя не сразу снимают, а приходится ждать несколько часов (а бывает и так, что ждешь весь съемочный день и до тебя не доходит «очередь»).

Давайте будем откровенны. Что можно спросить с актера, которого после 3—4-часового «хождения по мукам» зовут в павильон сниматься и говорят: «Сейчас у вас ответственнейшая съемка: он очень собран (речь идет о действующем лице), но взволнован до слез, и говорит так просто-просто» и т. д. и т. д. Затем начинают репетировать эту «ответственнейшую съемку». Тогда является администратор, отзывает режиссера (издали видно, как они оба размахивают руками, убеждают в чем-то друг друга). Наконец, администратор заявляет: «Время истекло. Съемка окончена».

Так нередко кончается съемочный день артиста.

Я считаю счастьем, когда бывают съемочные дни, загруженные от начала до конца, когда не замечаешь, как проходят часы работы.

Никто никогда не подойдет и не спросит, все ли хорошо, все ли удобно, чего нехватает, что исправить, а если актер сам предъявляет требования, то ему говорят, что «вы, театральные актеры, — избалованы». А какая же тут избалованность... Без удобств работать нельзя.

Нужно создать такие условия работы, чтобы поездки на кинофабрику были радостью, чтобы актер ждал съемки и приходил бы на нее как на праздник. Разве актер столько может дать в своей работе, сколько он дает?! — Он может дать значительно больше, но нужно поставить его в такие условия, чтобы он с радостью отдавал свою творческую энергию.

Нужно больше беречь людей; нужно больше заботы о человеке; нужно добиться, чтобы в сознании людей созревала идея того дела, в котором они работают.

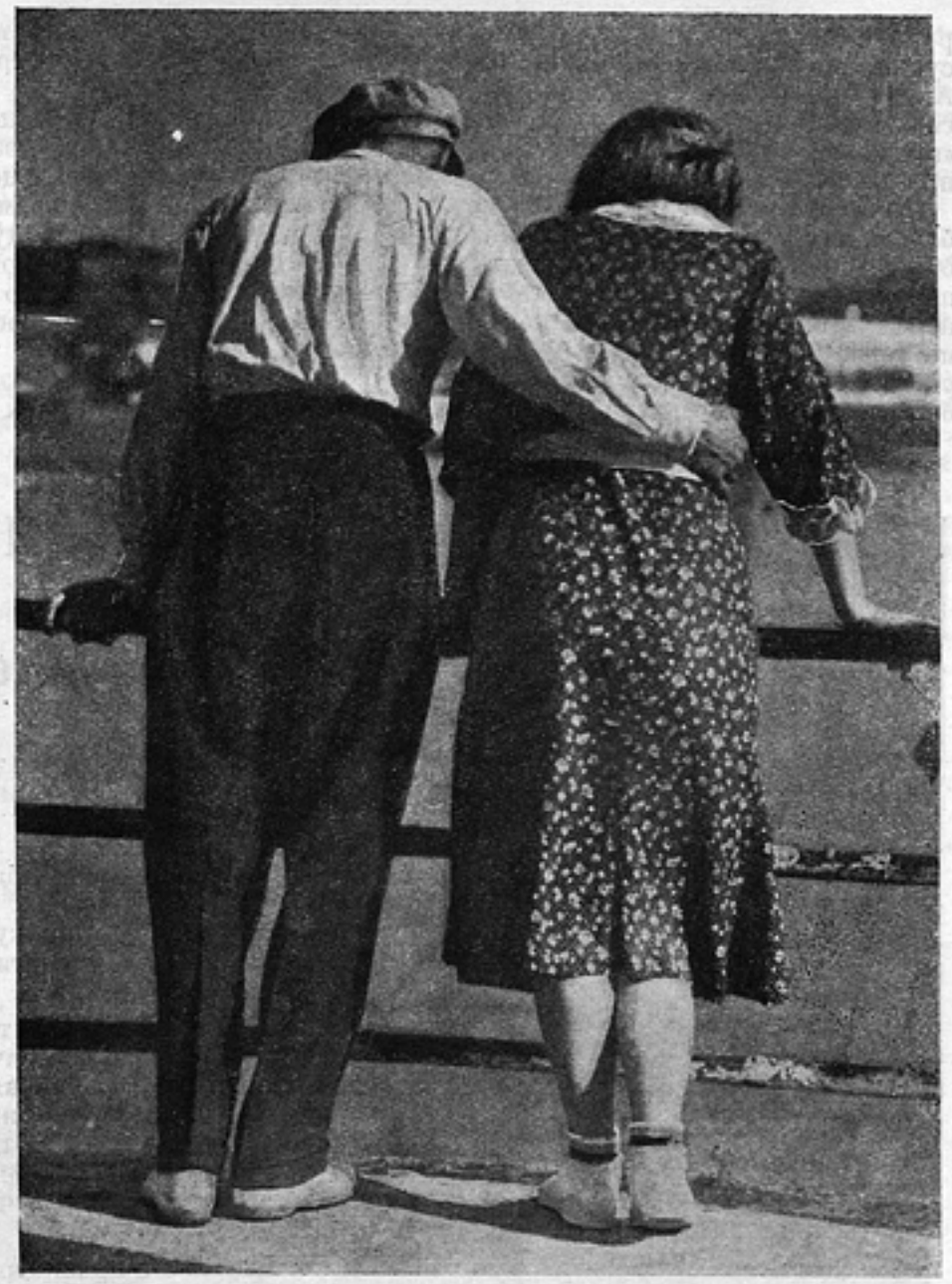
А сколько писалось об этом, сколько говорилось! Можно было бы томы книг напечатать, если собрать весь написанный материал. Но происходит что-то странное: все эти разговоры и письма не находят никакой поддержки. Создается такое впечатление, что это никого не касается, что и сама фабрика здесь временная и люди на ней все временные. Создается впечатление, что на фабрике все сделано так, чтобы одному из ведущих работников — киноактеру было неудобно. Между тем актеры хотят повышать свою квалификацию, хотят, чтобы условия работы были такими, которые располагали бы их к большой творческой работе.

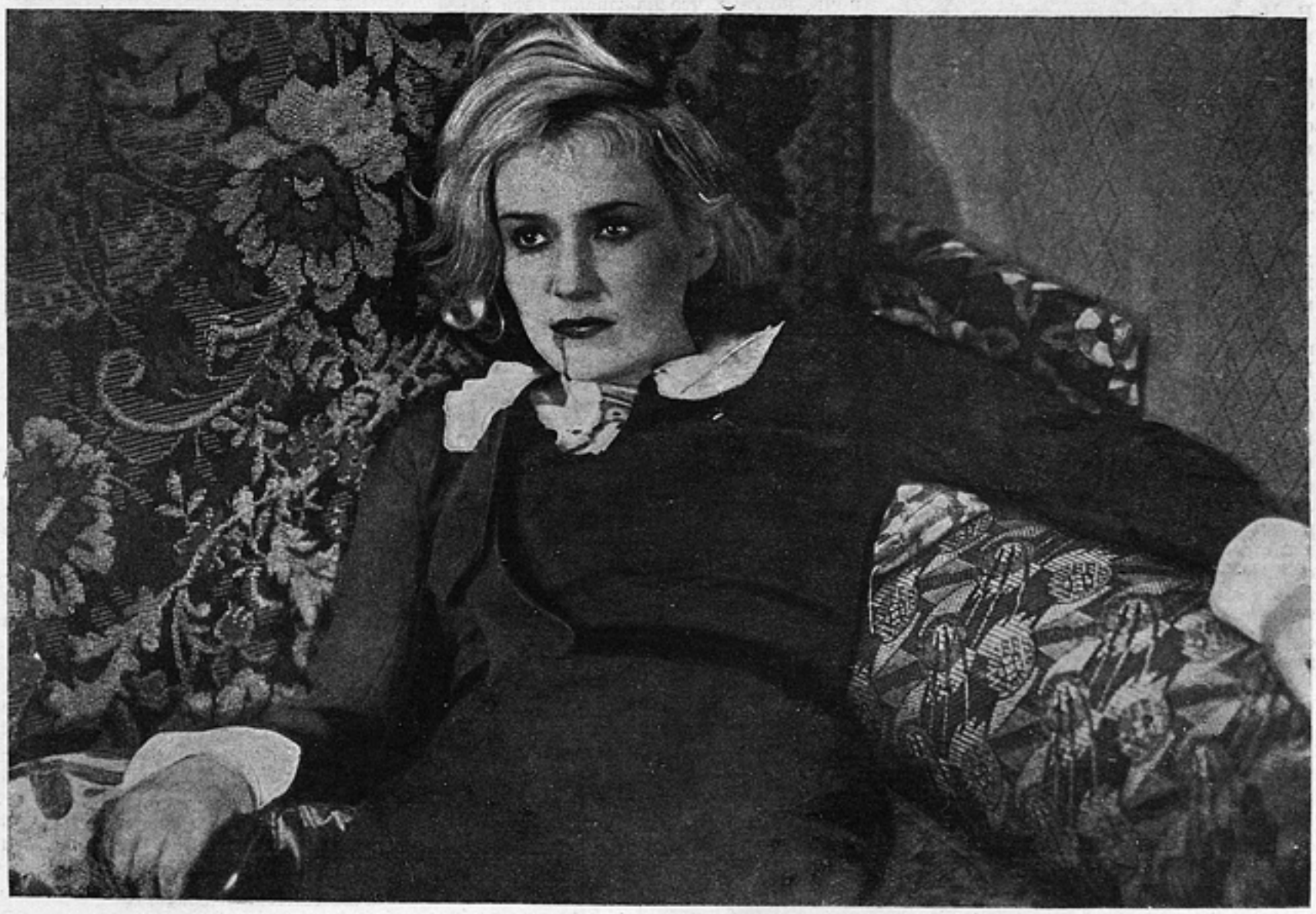
Я работаю в кино немного, но уже успел ощутить ту ответственность и те трудности, которые возлагаются на киноактера, а потому со всей серьезностью полагаю, что работа киноактера значительно сложнее, чем это кажется на первый взгляд. В самом деле, актер театра может исправить замеченные ошибки в репетиционном периоде, даже в спектаклях, и если актер верно живет в своей роли, и у него верно организована его актерская природа, то он может от спектакля к спектаклю расти в своей работе. В кино такого продолжительного периода нет: здесь подошел к объективу и уже должен быть «верным».

Актер театра, если он недостаточно был собран в первой сцене, соберется во второй, если не совсем верно начал первый акт, то найдет все верное во втором акте и выправится. Что касается эмоциональной возбудимости, то в кино это сложнее потому, что актер должен быть эмоционально насыщенным именно в данный момент и ничто этому возбуждению не предшествует, между тем как в театре внутренняя линия работы актера сопровождается некоторой логикой чувствований, т. е. одно иногда вытекает из предыдущего. И поэтому очень сложно озвучание эмоциональных эпизодов, снятых на натуре. Здесь актер должен непременно верно жить и быть очень насыщенным во время съемки, чтобы после, когда он просматривает на экране и озвучивает натурный кусок, этот кусок вызывал бы в нем верное чувствование. И, наконец, линия образа. Тут актер сталкивается с очень большой работой над ролью дома. Киноактер должен так сделать роль дома, так ее всю «пережить», перечувствовать, продумать, чтобы у него не было ни одного места неясного и чтобы в нем не вызывал недоумения ни один из специфических моментов киноработы, когда, например, роль начинают снимать с конца, а потом выхватывают какую-то сцену из середины. Актеру должны быть глубоко ясны взаимоотношения с партнерами; актеру должно быть ясно (и он должен это уметь делать сейчас же, тут же перед объективом) его чувствование; он должен уметь пользоваться своею эмоциональной возбудимостью по требованию объектива (а эта возбудимость, кстати говоря, поддается воспитанию и прекрасно тренируется). Все это актер кино должен уметь провести через всю роль, которую он играет не $2^1/_2$—3 часа, а от 7 до 13 месяцев, а иногда и больше. В этом трудность работы актера кино.

Поэтому актер кино должен приходить на съемку уже с готовой

„АННА". Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм
На фото: засл. арт. А. Войцик в роли Анны и арт. А. Абрикосов в роли Павла





ролью, готовой по линии образа, рисунка, внутренней линии и т. д. Актер кино должен приходить со своей ролью на съемку не менее «готовым», чем актер театра идет на премьеру.

Но кино говорит. И здесь у актера большая работа над собой. Уметь ощутить свою непосредственность перед микрофоном, развязать себя перед ним, не ощущать его влияния на тебя, быть «простым», не форсировать звук — все это достигается большой работой актера над собой, которая, я считаю, ничуть не меньше, не проще, не легче работы над собой актера театра.

И ошибка наша (главным образом театральных актеров) заключается в том, что мы не всегда с достаточным вниманием прорабатываем роли дома и зачастую начинаем думать, как и что надо делать, только на съемке. Бывает и так, что актер приезжает на съемку, а текста своей роли не знает.

Правда, случается иногда и так, что актер у себя на руках имеет один текст в сценарии, а когда приезжает на съемку, ему этот текст (тут же на съемке!) изменяют или дают совсем другой.

Что же выручает театрального актера на съемке? Его большой опыт, его актерское мастерство, которые помогают ему быстро ориентироваться и быстро выполнить поставленную перед ним задачу.

Конечно, киноактеру не следует «итти к театру на выучку», но воспользоваться опытом театрального актера — необходимо.

Засл. арт. В. МАРЕЦКАЯ. „Поколение победителей". Режиссер В. Строева. Мосфильм.

НА НОЧНОЙ СЪЕМКЕ

Очерк О. АФАНАСЬЕВОЙ

Заслуженная артистка республики В. Марецкая поспешно стирала грим и переодевалась.

Стрелка часов медленно двигалась к двенадцати. Товарищи по сцене неспеша переодевались, предвкушая отдых после утомительного театрального рабочего дня.

В. Марецкая торопилась. У подъезда уже давно стоял смирный, потрепанный «форд», потушив фары.

Хлопнула дверь подъезда, стукнула дверца машины, и фары расстелили две блестящих дорожки по заледеневшему асфальту Арбата.

Промелькнула очерченная красными неоновыми трубками башенка Киевского вокзала.

Машину трясло и подкидывало. Она беспомощно упиралась задними колесами в ледяные ухабы, с хрипом выбиралась из канав, отчаянно гудя, одолевала крутой подъем на Потылиху. Промелькнули снежные деревья березовой рощи, на высоком здании фабрики загорелся огненный силуэт Сталина, и дежурный, заглянув в машину, отворил ворота. На фабрике сегодня пусто: в третьей смене работает только группа режиссера В. П. Строевой.

Артистка поспешно прошла через павильон и поднялась по лестнице в комнату режиссера.

По дороге на нее налетел испуганный ассистент и, быстро поздоровавшись, заторопил:

— Вера Петровна, гримироваться скорее. Мы вас уже ждем.

В гримерной под ярким светом больших электрических ламп она преображалась в Варьку, одну из основных героинь картины «Поколение победителей».

Гладко причесанная, с тугим узлом волос на макушке, в коричневой кофте с оборками, беременная, она спустилась в павильон, уже войдя в свою роль молодой бабы, оставшейся с маленьким ребенком на руках после мужа, убитого 9 января 1905 года.

В. Марецкая просматривает план сегодняшних съемок. Предстоит тяжелый рабочий день, или, вернее, ночь, потому что из двенадцати запланированных кадров на ее долю приходится шесть.

Но пока еще репетируют массовые сцены.

Актриса присаживается на неудобный качающийся стул. Мимо нее бегают осветители, то и дело перетаскивая с места на место огромную метровку.

На полу грязь и мусор. Среди пыльных досок соседней декорации расположился походный буфет: два десятка яблок, столько же полузасохших бутербродов и фруктовая вода.

Марецкая, сложив руки на «беременном» животе, читает Бальзака.

Очевидно, играть придется не так скоро, потому что только начинается съемка массовой сцены. Актеров в массовке много — больше ста человек, и поэтому репетиция с ними затягивается.

Сотрясая декорации, толпа мечется по павильону. Трещат два аппарата, сверху и снизу снимая участников массовки.

В 2 часа 30 минут объявляется перерыв для участников массовых сцен. В. Марецкая откладывает Бальзака и идет играть.

Она осталась в казарме одна с маленьким ребенком. Все рабочие с женами убежали на улицу.

Сегодня 9 января. Сегодня с иконами и попами народ идет ко дворцу.

Варька качает ребенка, настороженно прислушиваясь к выстрелам на улице.

— Спи, глупый,— это холостыми,— говорит она плачущему ребенку.

Идет репетиция. Артистка с бутафорским ребенком в руках бежит к окну, кладет ребенка на кровать и смотрит в форточку.

Режиссер и операторы наблюдают за актрисой с двух точек съемки.

Полный свет. Операторы вертят ручки. Теперь на руках у актрисы уже настоящий ребенок. Воет сирена. Съемка синхронная. Однако начать сразу не удается, потому что маленький шестимесячный ребенок начинает пронзительно орать.

— Мамочка, возьмите свое дитя,— говорит шутливо Марецкая. — Ему, кажется, нужно пеленки переменить.

Ребенок успокаивается, но ненадолго. Попав с материнских рук к чужой женщине, он опять начинает плакать.

Ассистенты с неловкостью мужчин начинают что-то напевать и кричать для его успокоения.

Режиссер В. П. Строева ловко укачивает крошечную девочку.

Вторично по пустым и гулким ночным коридорам фабрики разносится протяжный вой.

Лицо Марецкой преображается. Сейчас только она перекидывалась шутками с режиссером и строила дурашливые гримасы ребенку.

Теперь она напряженно прислушивается, машинально укачивая ребенка. В лице ее страх перед неизвестностью, неясное предчувствие чего-то ужасного. Она еще не знает, что на площади перед дворцом убили ее мужа, но зритель, глядя на нее, чувствует, что случится что-то недоброе.

Закончили съемку первого кадра. Начинается перестановка аппарата и света на крупный план. Пока тащат тяжелый аппарат «Дебри» через весь павильон в угол казармы и переставляют огромную метровку, режиссер объясняет артистке задание.

Тащить метровку по полу, сплошь заваленному досками, веревками и

всяким мусором, — не так легко, и осветители осторожно передвигают маленькие колесики аппарата, стараясь не зацепить за протянутые кабели от других аппаратов.

Наконец, дан полный свет, мягко шумит мотор съемочного аппарата.

Положив ребенка на кровать, Варька натягивает шубейку. Она решила выбежать на улицу и узнать, в чем дело.

Крупным планом снимается ее напряженное лицо, порывистые движения.

Кадр дублируется.

Снимается еще один вариант.

Крупно снимают плачущего ребенка. И опять тухнет свет, и аппарат уносят на прежнее место.

Взяв Бальзака, Марецкая устало опускается на свой стульчик, прислонясь к бутафорской пушке. По плану ей предстоит еще несколько съемок, и уехать она не может.

Сейчас опять начинают репетицию массовых сцен.

Рабочие бросаются громить оружейные магазины под предводительством рабочего Климова, которого играет заслуженный артист республики Н. Плотников.

Отдохнуть негде. Марецкая устало пробирается по полутемным коридорам наверх, в комнату группы. Но на единственном мягком диване крепко спят дети — участники съемок. Тут же пристроилась и мать той маленькой девочки, которая буянила на съемках.

Теперь буянка крепко спит, прижавшись к матери.

Бальзак надоел. Усталые глаза бегают по строчкам, но мозг уже не воспринимает прочитанного.

Марецкая наблюдает за съемкой.

— Который час,—спрашивает она у директора группы.

— Десять минут шестого. Скоро опять вам играть. Но это «скоро» наступает только через полтора часа.

— И почему на Потылихе уборных для актеров нет, — говорит кто-то раздраженно, спотыкаясь о бесконечные кабели.

— Сидишь, сидишь среди этого барахла, тут и днем утомительно, не то что ночью.

Наконец, съемки массовых сцен подходят к концу.

Варька (Марецкая) стоит у трупа мужа с закаменевшим от горя лицом и с сухими глазами.

Вся подавшись вперед, она слушает речь большевика, рабочего Климова.

Сцена репетируется долго, потому что актеры массовки устали и делают не то, что нужно.

Но Марецкая, какой бы усталой она ни казалась сидя на своем стульчике в перерыве между съемками, перед объективом она «в форме». «Форма» эта дается, конечно, колоссальным напряжением нервной энергии, и после съемок актриса чувствует себя совершенно разбитой.

Последний кадр отснят. В половине восьмого артистка бежит в гримерную переодеваться и стирать грим.

— Это сиденье на съемках измотывает меня вконец, — говорит актриса, сидя в машине. — Работа занимает полтора-два часа, а остальное время — лишь утомительное сиденье среди фабричного беспорядка. Я чувствую, что в других условиях я могла бы дать значительно больше.

И только в девятом часу утра фыркающий и пыхтящий «форд» останавливается у ворот ее дома.

„ТРОЕ С ОДНОЙ УЛИЦЫ“

Режиссер Н. Шпиковский. Операторы Панкратьев и Окулич. Московская студия детских фильмов ГУКФ

ДНЕВНИК „ИСКУССТВА КИНО“

Выводы, которые нужно сделать

Невыполнение плана производства картин в 1935 году объясняется отсутствием сценариев для основных, ведущих кадров советской кинематографии («Ленфильм»), а также повсеместно затянувшимися сроками производства картин, находившихся в съемке.

По этим же основным причинам находится под угрозой срыва и производственный план 1936 года. Стахановское движение во всех областях промышленности учит и кинопроизводство работе по-новому. Однако киностудии, производящие фильмы, еще не сделали решительных выводов. В № 6 газеты «Кино» опубликованы интересные наблюдения американского инженера Г. Бермана, приехавшего для работы в Советский союз. Инженер Г. Берман авторитетно и убедительно утверждает, что наши фабрики имеют достаточно высокой технической аппаратуры и оборудования, но эта аппаратура и оборудование используются неумело, неорганизованно, а потому не дают должного эффекта. Кинопроизводство медленно поворачивается лицом к стахановцам. Руководство фабрик и отдельных организаций почти никак не реагирует на сигналы нашей печати. Какие выводы сделало производство из наших предложений, опубликованных в журнале № 12 «Советское кино» за прошлый год?

Кстати Ф. Мангель в своем обзоре в газете «Кино» № 5 (717) не понял основного смысла статьи т. Юкова: стремление увязать задачи реконструкции кинематографии с задачами стахановского движения.

Не сделала нужных выводов и студия «Мосфильм» из нашего сигнала, напечатанного в № 1 этого года. На Потылихе имеется намерение перестроить работу, навести порядок, но намерение это осуществляется робко, неуверенно. В частности, стахановские сутки на Потылихе показали, какое решающее значение и в поднятии темпов работы и в поднятии качества картины имеет подготовка «рабочего места». В этом направлении, а также в направлении поднятия дисциплины всего коллектива фабрик должна начаться решительная борьба. Стахановское движение в промышленности, на транспорте и в сельском хозяйстве изучает Академия наук СССР. Стахановское движение в металлургии и механической промышленности внесло серьезные поправки в теорию резания металлов. Кинопроизводство, перестраивая свои фабрики и съемочные коллективы, должно при непосредственном участии в этой работе своих творческих кадров осмыслить и теоретически и творчески суть стахановского движения. Из стахановского движения можно и нужно сделать много творческих и теоретических выводов по части организации производственно-творческого процесса.

Разработку всех этих проблем начала редакция журнала «Искусство кино». Результаты разработки этих вопросов мы начнем опубликовывать в последующих номерах нашего журнала. Мы приглашаем творческих работников и теоретиков кино давать свои предложения, наблюдения, творческие и теоретические обобщения для опубликования на страницах журнала.

Снова об актере в кино

Два вопроса в советской кинематографии стоят сейчас с особой остротой и силой — это вопросы драматургии и актерского мастерства. И это не случайно.

Идея кинематографического произведения, так же как и театральной пьесы, осуществляется художником через образы людей, героев фильма, через конфликты между этими героями, через их борьбу и развитие. Это положение, ставшее бесспорным даже для прежних сторонников «монтажного» кинематографа, уже не требует теперь никаких доказательств. Отсюда, из этого положения и вытекает то внимание, та исключительная заинтересованность, которые проявляет вся советская кинематография к драматургии, создающей новые образы героев нашей действительности, и к работе актеров, воссоздающих эти образы на экране, наполняющих их плотью и кровью.

В последние годы и советская кинодраматургия, и советские киноактеры добились немалых побед. Только благодаря этим совместным победам мы увидели на экране такие образы, которые надолго останутся в памяти нашего зрителя.

Но имеющиеся немалые достижения отнюдь не позволяют успокоиться. До сих пор слабости кинодраматургии и работы с актерами в кино затрудняют дальнейший рост советской художественной кинематографии.

Особенно плохо обстоит дело с организацией работы актеров в кино. Актеры не знают произведений, в которых они исполняют роли, не участвуют в разработке этих ролей, не имеют возможности работать над интересующими их образами под руководством творчески близких им режиссеров. До сих пор предварительные репетиции являются не обязательным условием работы над фильмом, а счастливым исключением. Привлечение театральных актеров к кино все еще проводится случайно, неорганизованно.

Все это хорошо известно. И каждый человек, болеющий делом советской кинематографии, прекрасно понимает, что организация работы актеров в кино нуждается в коренной перестройке.

Недавно работе актеров в кино посвятили в «Известиях» братья Тур большой фельетон — «Величие и крушение Кедра Ливанского».

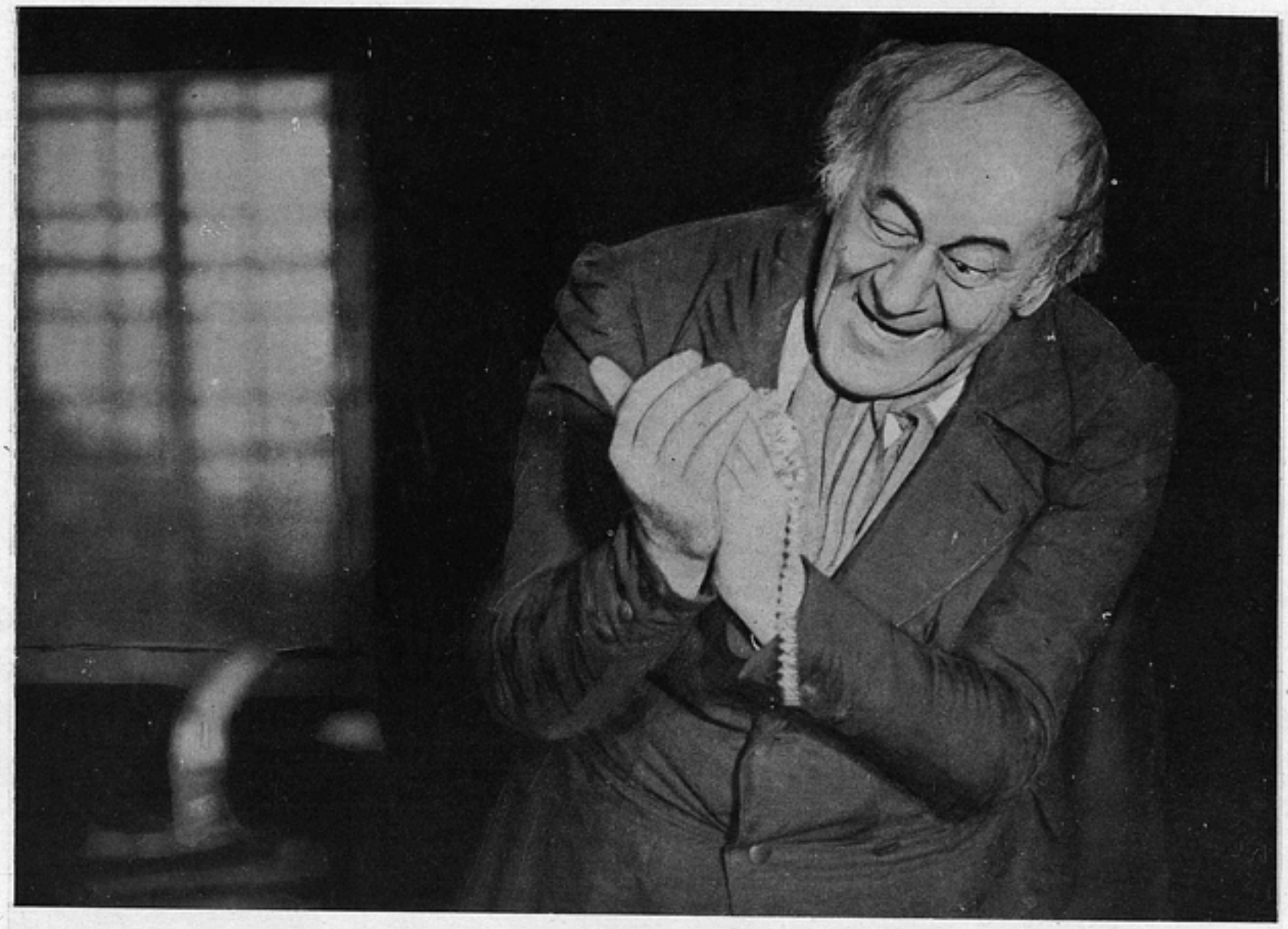
Естественно было бы предположить, что фельетонисты расскажут о всех тех недостатках организации кинофабрик, которые мешают актеру работать в кинематографии творчески столь же продуктивно, как и в театре. Но дело обстояло не так. Вопросы актерского творчества не заинтересовали фельетонистов. О творчестве, о том, что актер является художником, которому надо организовать условия его работы, в фельетоне не было ни одного слова. Не это занимало братьев Тур. Они рассказали о том, как некий средний театральный актер Кедр Ливанский халтурил в кинематографе. Его соблазнили высокие ставки, которые он получал за свою работу, и киноработникам удалось уговорить его перейти на фабрику на постоянную работу. Но стоило Кедру Ливанскому перейти в штат кинофабрики, как заработки его упали и все стали им пренебрегать.

Несложная мораль фельетона полностью сводится к следующему: театральный актер работает в кино тогда, когда он гонится за «длинным рублем» и «дешевой славой». Но он должен быть осторожен и не «продаваться» на кинофабрику навсегда, ибо могут кончиться и «длинные рубли», и «дешевая слава».

Вот в чем смысл не блестящего анекдота, рассказанного братьями Тур.

Мы не сомневаемся в благих намерениях авторов фельетона «Величие и крушение Кедра Ливанского». К сожалению, эти благие намерения остались не реализованными.

Разумеется, фельетон не может принести вреда. Советский театральный актер идет на работу в кино не потому, что он гонится за высокими ставками или «дешевой славой», а потому, что он чувствует творческую необходимость в работе для многомиллионных зрителей. Но и пользы фельетон также не принесет, ибо он ничем не помогает в решении стоящей перед нами задачи — создания подлинно творческих условий для работы киноактеров.



Нар. арт. ЛЕОНИДОВ
в роли Гобсека

„Гобсек". Режиссер К. Эггерт. Оператор Форестье. Межрабпомфильм

Эраст ГАРИН
в роли Подколесина

„Женитьба". Режиссеры Эраст Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. Ленфильм

„ПОСЛЕДНИЙ МИЛЛИАРДЕР“*

Сценарий звукового кинофильма РЕНЕ КЛЕРА

Записал с фильма Н. ОТТЕН

Производство — Пате — Натан. Париж
В главной роли — Макс Дирли
Сценарий и постановка — Рене Клера
Ассистент — Альберт Валентин
Операторы — Рюди Мэт и Луи Ни
Декораторы — Люсьен Агеттан и Люсьен Карр
Звуковой инженер — Вильям Сивель
Монтаж — Жан Пузе
Музыка — Морис Жобер

Актеры, исполняющие главных действующих лиц, появляются на экране в следующем порядке: Синоэль, Поль Оливье, Март Меллю, Шарль Неджи, Рене Сен-Сир, Макс Дирли, Марсель Корпантье, Раймон Корди, Жозе Вогерр

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

На флагштоке развевается национальный флаг Казинао.

Одновременно с появлением на экране флага вступает медленный и торжественный голос диктора.

— ...Королевство Казинарио, основанное четыре века назад европейскими колонистами...

Движется карта, на ней медленно проходит слово: «Океан». На карте очертания берега, обозначение порта и надпись: «Королевство Казинарио».

Диктор — ... не фигурирует в числе великих держав. Эта страна насчитывает всего один город. Этот город является одновременно и столицей и территорией королевства. Однако перед нами страна будущего...

Порт. На берегу толпа горожан встречает приезжих, проходящих по узенькому молу. Носильщики тащат тяжелые чемоданы. Вытянувшись, отдают честь приезжим полицейские.

Диктор — ... Многочисленные туристы, сходящие с парохода в порту Казинарио, завидуют счастью, которое приносит своим жителям это изумительное побережье...

Набережная. Проезжают экипажи, пробегает рикша, проходят полицейские. Уличное кафе, расположенное прямо на тротуаре, без всякого навеса, переполнено беспечными посетителями.

Диктор — ... В самом деле, жители Казинарио — почти исключительно чиновники — имеют полную возможность отдыхать ежедневно в тени пальм. Государство, платящее им высокое жалованье, требует от них взамен лишь гостеприимства к иностранцам, составляющим счастье страны.

Зал парламента. Двое депутатов бросаются друг на друга. Остальные разнимают их, и все спокойно возвращаются на свои места.

Диктор — ...Недавно парламент должен был изучить сложнейшую бюджетную проблему — казна оказалась слишком богатой...

В парламенте торжественно говорит премьер-министр. Он открывает и закрывает рот, и эти движения нарочито несинхронны с продолжающей звучать речью диктора.

Диктор — ... Председатель совета принял решение увеличить жалованье всем чиновникам и снизить налоги...

На балконе произносит речь камергер. Он говорит. Слов нет, и движения его рта не совпадают с ритмом речи диктора.

Диктор — ... Первый камергер...

С балкона перед произносящим речь первым камергером мы видим внизу, за решеткой, на площади рукоплещущую толпу.

Диктор — ... с высоты королевского балкона объявляет это доброе известие толпе. Королеву, чей финансовый гений принес столько счастья стране, приветствуют благодарные подданные.

На площади у входа в казино нищий. Подросток бросил ему в цилиндр мелкую монету. Нищий благодарит, затем вынимает из цилиндра монету и, посмотрев презрительно вслед подавшему ее, выбрасывает монету на мостовую. Беспрерывным потоком входят люди в казино.

Диктор — ... Единственный нищий является ярчайшим символом благосостояния страны...

К казино беспрерывным потоком подъезжают экипажи и рикши. Подходят пешеходы. Толпы народа устремляются в двери казино.

Диктор — ... Это благосостояние создано знаменитым казино, куда ежегодно устремляются туристы из всех стран Европы и Америки...

Зеленый стол. Посередине вертится рулетка. Зеленое сукно покрыто ставками — разнообразными монетами.

Диктор — ... В этом зале вокруг игорного стола гибнут и создаются огромные состояния...

Вертится рулетка. Руки поспешно выбрасывают на зеленое сукно новые стопки монет.

Диктор — ...И жители Казинарио знают, что благодаря рулетке эпоха процветания будет бесконечна...

Огромный макет города. Здания величавы, несмотря на то, что они сделаны из ничем не прикрытого и не прикрашенного картона.

Диктор — ... Казинарио однако должен расти...

Около макета королева с сыном, принцем Адольфом, его женой и внучкой, принцессой Изабеллой. Их окружают придворные. Они рассматривают макет будущего города.

Диктор — ... Правительство хочет сделать этот город прекраснейшей из столиц мира. Работы вскоре начнутся. Здесь же видна королева, окруженная королевской семьей, знакомящаяся с макетом будущего Казинарио...

Королева поднимает торжественно руку и начинает патетическую речь без слов. Движения ее рта нарочито не совпадают с продолжающей звучать речью диктора.

Диктор — ... Для осуществления этих работ Ее величество обращается ко всем жителям Казинарио, живущим за границей, с призывом подписаться на заем в триста миллионов, который она только-что утвердила...

Королева кончает речь. Все смотрят на принца. Он замечтался. Принцесса дергает его за рукав. Он по-военному вытягивается и начинает подчеркнуто выученную мимику речи без слов, также не совпадающую в артикуляции с речью диктора.

Диктор — ... Наследник короны принц Адольф присоединяется к призыву своей августейшей матери и просит о помощи казинарийцев, живущих вдалеке от родины.

Принцесса Изабелла крупным планом кокетливо улыбается поверх макета.

Диктор — ... Принцесса Изабелла, дочь наследного принца и внучка королевы, своей улыбкой говорит эмигрировавшим соотечественникам: «Подписывайтесь на заем».

Флаг Казинарио. Национальный гимн.

---

* Фильм „Последний миллиардер“ получил 2-ю премию на Первом международном кинофестивале 1935 года в Москве.

Вырисовываются очертания экрана. Экран отдаляется. В маленьком просмотровом зале сидят в креслах Банко и посланник Казинарио. Банко — высокий, седой и корректный человек в роговых очках. При первых звуках гимна посланник встает, Банко остается сидеть. Заметив, что посланник встал, Банко встает также. Пауза. Банко садится. Гимн продолжается. Банко смущенно встает. Гимн кончается. Оба садятся.

Банко — Много ли казанарийцев живут, как я, за границей?

Посланник — Бог мой! Я знаю только одного, и этот один — вы, господин Банко.

Банко — Так это я!

Посланник — Наша страна счастлива, что единственный из ее сынов-эмигрантов стал известен всему миру, стал самым богатым человеком во вселенной, последним миллиардером, которого пощадил кризис.

Посланник почтительно встает, и лежавший на его коленях пакет падает. Он нагибается, поднимает пакет и роняет цилиндр. Банко поднимает цилиндр и подает его посланнику.

Банко — Вам нужны триста миллионов?

Посланник — О да... триста миллионов.

Банко — Превосходно. Я вас понял. Скажите нашей родине, что я не забыл ее. Когда мы договоримся, я дам деньги.

Посланник (протягивает Банко пакет) — Этот подарок вам должен понравиться —его прислала королева.

Банко (внимание которого отвлечено в другую сторону) — Вы спите, господин Браун?

В кресле спящий Браун. Это очень тучный мужчина в тяжелых роговых очках. При первых звуках голоса Банко он открывает глаза.

Браун — Нет! Нет!.. Я не сплю. Я размышлял.

Браун встает. Банко подводит к нему посланника.

Банко — Господин Браун — знаменитый детектив, состоящий при моей персоне. Его превосходительство посланник Казинарио.

Рукопожатие.

Браун (игнорируя посланника) — Вы выходите через эту дверь, господин Банко?

Банко — Да...

Браун — В таком случае — подождите немного.

Браун подходит к двери, медленно открывает ее и осторожно просовывает голову. Затем так же осторожно проходит и тщательно закрывает за собой дверь. В круглом зале окруженный репортерами стоит директор предприятий Банко.

Репортер — Есть что-либо новенькое?

Директор — Увы! Ничего особенного... Господин Банко встал, как и ежедневно, в 6 часов утра, съел два яйца всмятку...

Молодой репортер — Сколько?

Директор — Два... Господин Банко подписал различные чеки, предназначенные на благотворительные дела, и в настоящий момент...

Браун во время этого диалога обходит и осматривает всю группу, затем раздвигает ее.

Браун — Вот и господин Банко...

Репортеры расступаются. Браун проходит через зал, за ним проходят и скрываются Банко и посланник. Репортеры снова окружают директора предприятий Банко.

Молодой репортер — Кто это разговаривает с господином Банко?

Директор — В данную минуту господин Банко разговаривает с посланником Казинарио.

Репортеры — Ах!
— Ах! — Ах!

Директор — В этом нет ничего удивительного: господин Банко — уроженец Казинарио, и хотя он покинул страну 50 лет назад, он сохранил связи с родиной...

Репортер — Господин Банко холост, не так ли?

Директор — Весь мир знает эту подробность.

Репортер — Скажите, принцессе Изабелле Казанарийской 20 лет, не так ли?

Директор — Я не знаю возраста принцессы. Почему вы об этом спрашиваете?

Репортер — Это был бы хороший брак.

Директор — Кто говорит о браке? Я ничего не знаю.

Репортер — Вы опровергаете слух, который распространился в Казинарио по этому поводу?

Директор — Я ничего не опровергаю! Я ничего не знаю! Я ничего не говорю!

Репортеры записывают. Браун медленно обходит репортеров и через плечи читает в их блок-нотах.

Посланник, сидящий в кресле, передает портрет в золоченой раме. Руки берут портрет и выносят за кадр. Посланник, сидящий в кресле, переходит с крупного плана на средний и оказывается сидящим рядом со столом, за которым сидит Банко, держащий портрет Изабеллы в руках.

Посланник — Господин Банко, Ее величество королева уполномочила принцессу Изабеллу подарить вам свой портрет. Это значит, что Ее величество одобряет план, соединяющий в ближайшем будущем нежными узами знаменитого сына нашей страны с фамилией, царствующей на нашей дорогой родине!

Банко — Это дело мне не нравится! Я люблю лишь сложные дела! Я буду в Казинарио через месяц. Свадьба состоится немедленно. Я дам деньги через неделю после церемонии.

Посланник — Не думаете ли вы, что платеж, произведенный немного раньше...

Банко — Нет... ни одной копейки! Я сказал — через неделю после церемонии.

Посланник — Очень хорошо... Очень хорошо...

Банко снимает телефонную трубку, несколько раз хлопает по рычагу.

Банко — Алло... Алло... Я просил Казинарио... Да... Казинарио... Королевский дворец...

Движется карта. Море. Карта качается на морских волнах. На карте мимо зрителя проходит слово: «Океан». Карта движется по успокоившемуся морю. Спокойное море. Вдалеке неясные очертания берега. Берег приближается — можно смутно различить контуры города. Город вырастает, надвигается на зрителя.

Голоса — Алло!.. Алло!.. Казинарио?!. Королевский дворец?!.

Балкон королевского дворца. Слышны свист и улюлюканье.

С балкона через дворцовую решетку видна площадь. На ней бушующая, негодующая толпа. На первом плане, у самой дворцовой решетки, больше всех неистовствует человек в соломенной шляпе. Вдоль толпы идет полицейский. Он останавливается перед человеком в соломенной шляпе. Человек перестает свистеть, снимает шляпу и почтительно кланяется полицейскому. Полицейский движется дальше. Как только спина полицейского скрывается, человек надевает шляпу, начинает вновь размахивать руками, свистеть и улюлюкать...

Во дворце у закрытой двери, выходящей на балкон, стоит камергер и прислушивается к свисту и улюлюканью. Шум нарастает. Камергер отходит от балконной двери и подходит к стоящему на вытяжку в полной парадной форме, в крахмальном воротнике, но без галстука лакею.

Камергер — Если я еще раз увижу вас без галстука, вы будете уволены.

Лакей — Я надену галстук тогда, когда мне уплатят мое жалованье.

Звонит телефон. Камергер медленно проходит к телефону, берет трубку и обращается к толпящимся в зале придворным.

Камергер — Какие времена, господа! Народ демонстрирует перед дворцом, и лакеи из протеста не носят больше галстуков! Алло... Мы ждем Ее величество. Нет, ее здесь нет... Дело спешное... Что?

Телефонистка в аппаратной ожесточенно жестикулирует. Из-за аппарата на звуки ее голоса выскакивает голова другой телефонистки. Прислушиваясь, к говорящей крадутся две надзирательницы.

Телефонистка — Я разъединяю! С меня хватит... Мне не платили уже 6 месяцев... Я больше не работаю. Я соединю вас тогда, когда мне уплатят мое жалованье.

Надзирательницы хватают телефонистку и оттаскивают ее от аппарата. Телефонистка отбивается.

Надзирательница — Этот вызов сделан в королевский дворец. Прошу вас, соедините ради королевы.

Телефонистка — Королева, королева... она должна мне уплатить, королева.

В зале камергер продолжает держать телефонную трубку и постукивать по рычагу. Раздаются звуки национального гимна. Придворные вытягиваются. Камергер кладет трубку. Входит привратник.

Привратник — Королева идет, господа!

Королева входит, и, по мере того как она под звуки национального гимна продвигается среди почтительно склонившихся придворных к центру зала, сквозь музыку все явственнее и явственнее, все отчетливее и отчетливее доносятся свист и улюлюканье толпы с площади.

Королева останавливается посредине зала, вслушивается в шум толпы и вдруг стремительно выбегает.

В соседнем зале оркестр играет лирическую мелодию. Посредине зала стоит принцесса Изабелла. Королева подбегает к ней.

Королева — Изабелла! Это невероятно. Всюду неудачи, и только ты можешь принести пользу родине, а ты отказываешься от замужества! Изабелла!

Изабелла — Я не хочу выходить замуж, а тем более за этого господина.

Королева — Почему?

Изабелла — Он — старик.

Королева — Он — мой ровесник.

Изабелла — Я о том и говорю.

Королева замахивается на Изабеллу. Дирижер с эстрады, следивший за этой сценой, стремительно взмахивает палочкой, и мелодия на полутакте сменяется национальным гимном.

При первых звуках гимна королева торжественно выпрямляется и опускает руку.

Королева — Я научу тебя уважать старших!

Королева поворачивается и под звуки национального гимна мерно уходит.

Изабелла делает ей вслед гримасу и идет к дверям вдоль эстрады, нежно улыбаясь дирижеру. Дирижер поворачивается, вытягивается и кокетливо улыбается ей.

Королева проходит мимо придворных. У балконных дверей камергер. Королева вслушивается в шум толпы.

Королева — Что вы можете мне сказать? Что это за шум?

Придворные отступают. Королева подходит к дверям балкона вплотную.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Камергер кланяется королеве.

Камергер — Это демонстрация, мадам.

Королева — Чего они хотят?

Камергер — Денег...

Королева — У меня их нет! Скажите им это. Выйдите на балкон, — это их успокоит.

Камергер открывает дверь и выходит на балкон. С балкона сквозь дворцовую решетку видна неистовствующая на площади толпа. Шум, свист, угрозы и улюлюканье нарастают. Камергер на балконе пытается жестами успокоить толпу. В него летят камни. Он пытается начать говорить. Его засыпают дождем камней, и он, согнувшись, бежит с балкона, тщательно закрывая за собой дверь.

Королева — Вы не умеете говорить с народом!

Камергер — Они не дали мне говорить...

Королева подбегает к стоящему посредине зала начальнику полиции и хватает его за ордена.

Королева — Тогда пусть полиция их разгонит.

Начальник полиции — Должен сообщить Вашему величеству, что полиция отказывается работать до получения ею жалованья.

Королева — Жалованье... Все эти люди думают только о деньгах... Как у них совести хватает!

Входит старик придворный. Королева бросается к нему, начинает трясти его и осыпает вопросами, не давая возможности для ответа.

Королева — Вы пришли из парламента? В каком положении министерство? Оно падет? Из-за какого вопроса? — Конечно, финансового? А что собирается предпринять премьер-министр? Отвечайте, что делает премьер-министр?

Старику, наконец, дана передышка, но он задохнулся и не может вымолвить ни слова. Пауза.

Старик — Премьер-министр произносит речь.

В парламенте говорит премьер-министр. Над ним унылая фигура председателя, под ним пустой зал, в двух концах которого сидит по депутату.

Председатель совета — Да, господа, правительство знает о серьезности положения... Казино закроется из-за отсутствия денег... Деньги совершенно исчезли, наши сограждане вынуждены жить обменом как в доисторические времена! Но кто в этом виновен?—Правительство, которое предшествовало нашему!

Депутат справа встает.

Правый депутат — Превосходно!

Правый депутат спокойно садится, и тотчас вскакивает левый депутат.

Левый депутат — Прошу слова!

Председатель — Сейчас!

Левый депутат — Мне отказывают в слове... Обращаюсь ко всем моим коллегам... Душат голос правды! Господа, идите защищать ваши священные права!

В зал вбегает и группируется вокруг левого депутата толпа депутатов.

Правый депутат — Молчать!

К правому депутату подбегают депутаты, одна группа начинает наступать на другую.

Председатель — Вы дискредитируете собрание!

Левый депутат — Мы не дадим себя запугать! Мы спасем страну!

Депутаты бросаются друг на друга. Начинается свалка.

За решеткой дворца толпа. Внутри дворцовой ограды полицейские снимают и бросают на землю мундиры, выходят за ограду и начинают брататься с толпой.

Королева наблюдает эту сцену из окна, затем решительно отходит.

К о р о л е в а — Хорошо... Я знаю, что я обязана сделать.

К а м е р г е р — Ваше величество должны...

Входит Изабелла. Королева мимо расступающихся придворных идет ей навстречу и останавливается на значительном расстоянии.

К о р о л е в а — Не удерживайте меня... Изабелла, дитя мое, твой отец не будет королем, твоя мать никогда не будет королевой, а ты... ты свободна... Я отрекаюсь!

И з а б е л л а — Нет... Браво!

Изабелла стремительно выбегает. Старый придворный бросается к королеве.

С т а р и к — Но, Ваше величество!!!

К о р о л е в а — Я жертвую собой, чтобы успокоить народ...

Изабелла вбегает в соседнюю залу, где на пустой эстраде среди оставленных инструментов и пустых стульев сидит дирижер. Она подбегает к нему.

И з а б е л л а — Все в порядке. Бабушка отрекается, я не выйду замуж за старого господина...

Дирижер хватает ее, поднимает на руки и начинает вертеть. Затем ставит на пол и хочет обнять, но она убегает, и он гонится за ней между стульями, роняя их и перескакивая через них.

В соседнем зале королева, окруженная придворными. Она медленно подходит к дверям балкона.

К о р о л е в а — Я появлюсь в последний раз перед народом, чтобы объявить ему свое непоколебимое решение... Откройте дверь...

Лакей пытается отворить дверь на балкон. Дверь дребезжит и не открывается, Королева толкает камергера.

К о р о л е в а — Отворите же... Делайте же что-нибудь!

Камергер пытается отворить дверь. Она еще сильнее дребезжит, но не открывается. Королева отталкивает камергера, пытается открыть дверь сама и также безрезультатно.

Телефонный звонок. Камергер подходит к телефону. Лакей открывает дверь, и королева выходит на балкон. Толпа за дворцовой решеткой кричит и волнуется. Королева поднимает руку. Толпа умолкает.

К о р о л е в а — Жители Казинарио, тяжелое положение, переживаемое нами, заставляет меня принять серьезное решение ради блага государства...

На балкон прокрадывается камергер. Он подходит к королеве.

К а м е р г е р — Известия от Банко... По телефону! Мы спасены! Идемте!

Камергер и королева смотрят друг на друга. Камергер уходит. Королева в нерешительности смотрит на стоящую за решеткой и внимательно слушающую ее толпу. Пауза.

К о р о л е в а — Об этом решении вы скоро узнаете...

Королева стремительно убегает с балкона и тщательно закрывает за собой дверь. Она подбегает к стоящему у телефона камергеру и хватает его за руки.

К о р о л е в а — Ну что?

К а м е р г е р — Банко дает нам триста миллионов. Он приезжает через месяц.

Королева в восторге хватает старика придворного и начинает вертеть его в танце. Придворные в ликовании обнимают друг друга, поют , танцуют.

К о р о л е в а — Браво... Браво... Бегите, предупредите об этом премьер-министра.

Старик бросается к дверям. Лакей стремительно распахивает перед ним двери, и старик растягивается на полу. Двое придворных поднимают старика и, подхватив его под руки, пробегают с ним через соседний зал. Они вспугивают дирижера и Изабеллу, сидящих на эстраде, держащих друг друга за руки и целующихся. Парочка с удивлением смотрит им вслед.

Камергер продолжает говорить по телефону.

К а м е р г е р — Конечно. Скоро можно будет отпраздновать свадьбу..

К о р о л е в а — Дайте мне трубку, лучше будет, если я сама переговорю с господином Банко.

К а м е р г е р — Алло! Ее величество желает лично говорить с господином Банко.

Кабинет Банко. Банко сидит задумавшись за столом. Рядом с ним стоит посланник Казинарио с телефонной трубкой в руках.

П о с л а н н и к — Господин Банко, Ее величество желает с вами говорить.

Посланник протягивает трубку Банко, тот не берет ее Трубка падает на пол. Посланник поднимает трубку, и Банко подносит ее к уху.

В королевском дворце Казинарио. Королева стоит рядом с камергером около телефона.

К а м е р г е р — Господин Банко, с вами говорит Ее величество.

Камергер передает трубку королеве.

К о р о л е в а — Алло, господин Банко...

П о с л а н н и к (наклонившись к Банко в его кабинете) — Ее величество...

Б а н к о — Ваше величество оказывает мне честь.

Телефонная станция. У аппарата телефонистка.

Т е л е ф о н и с т к а — Ваше величество! Она не ответит... Ваше величество... Все в порядке, я их разъединила!

В королевском дворце Казинарио. Королева около телефона.

К о р о л е в а — Больше ничего не слышно.

Кабинет Банко. Посланник замер в почтительном поклоне, адресованном телефонной трубке.

Б а н к о — Я очень счастлив, что...

Телефонная станция. Телефонистка ожесточенно жестикулирует. Появляется голова надзирательницы.

Т е л е ф о н и с т к а — Да! Чиновники Казинарио не получают жалованья вот уже шесть месяцев. Казино закрывается. У государства нет ни копейки.

Кабинет Банко. Банко и посланник в том же положении.

Б а н к о — Отлично. Я понял. Не можете ли вы сообщить мне другие подробности?

П о с л а н н и к — Может ли Ее величество?..

Б а н к о — Да...

Королевский дворец в Казинарио. Камергер держит в руках трубку. Королева стоит рядом с ним. Остальные придворные почтительно прислушиваются.

К а м е р г е р — Я ничего больше не слышу. Вероятно разъединили.

К о р о л е в а — Неважно. Он женится. Он дает деньги — это главное.

Телефонистка жестикулирует все резче и резче. Надзирательницы подходят к ней и хватают ее.

Т е л е ф о н и с т к а — Работы по расширению никогда не начнутся... На какие средства? Сперва пришлось бы уплатить то, что должны нам. Это мошенничество. Все они — мошенники...

Телефонистку оттаскивают от аппаратов.

Банко кланяется, держа телефонную трубку в руках.

Б а н к о — К услугам Вашего величества.

Банко вешает трубку и встает. Посланник облегченно вздыхает и садится.

П о с л а н н и к — И так вы довольны, господин Банко?

Б а н к о — Очень доволен. Очень доволен. Через неделю после свадьбы я дам деньги.

Зал королевского дворца в Казинарио. Королева и камергер у телефона.

К а м е р г е р — Ваше величество удовлетворены?

К о р о л е в а — Вполне удовлетворена, вполне! Он нам даст деньги.

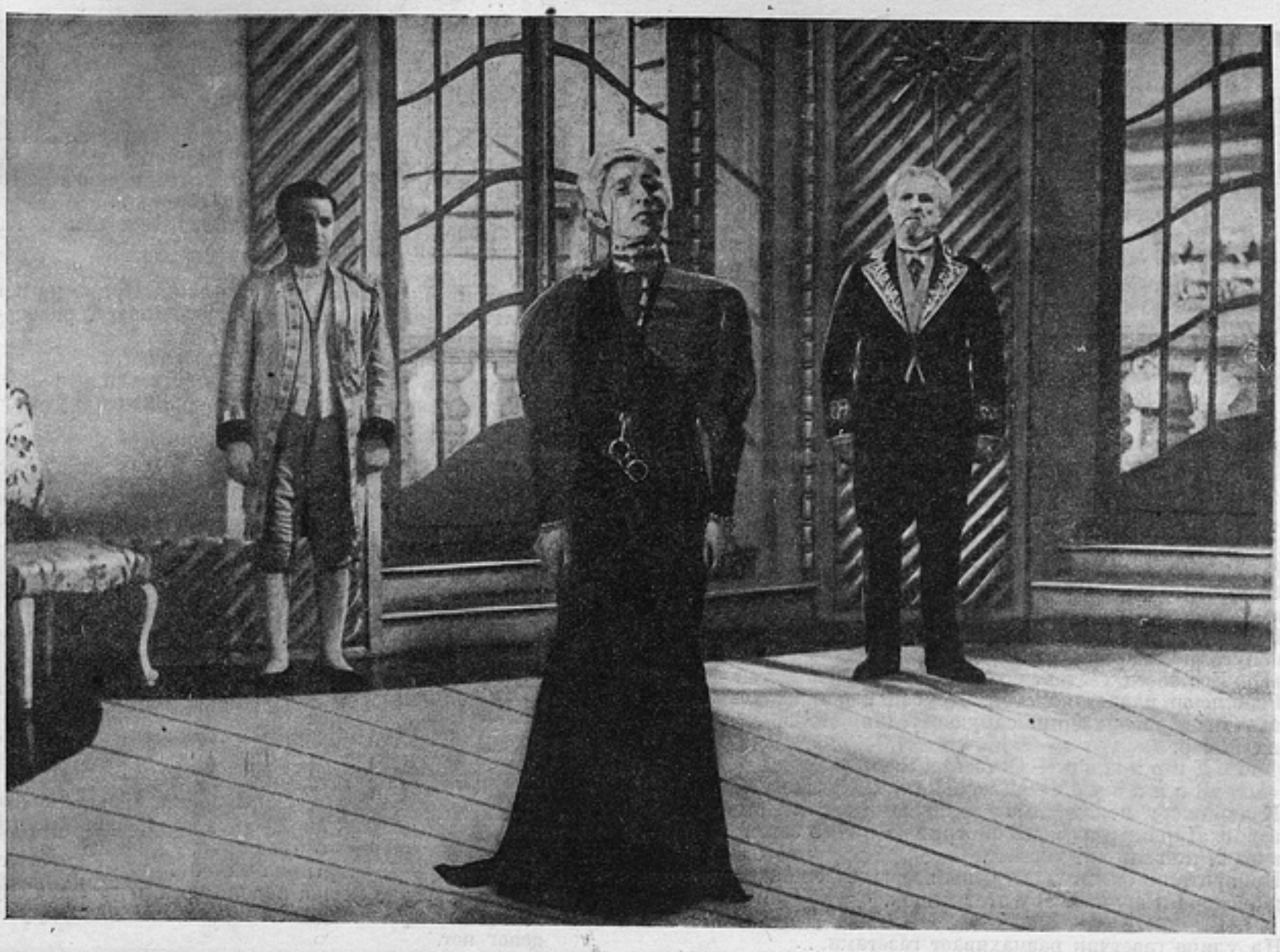
К а м е р г е р — Мадам ... может быть пора объявить народу добрые вести.

К о р о л е в а — Я выйду позднее с приветствием к народу.

И з а б е л л а (в б е г а я) — Какие вести?

К о р о л е в а — Дитя мое! Я остаюсь королевой! Твой отец будет королем! Твоя мать будет королевой! А ты через месяц выйдешь замуж за самого богатого человека в мире!!!

Изабелла вскрикивает и стремительно убегает. В соседнем зале дирижер поднимает и ставит на место поваленные стулья на эстраде. Изабелла подбегает к нему.



Изабелла — Все пропало,— свадьба решена.
Дирижер хватает ее за руку и делает движение к дверям.
Изабелла — Куда вы идете?
Дирижер — В казино... Я буду играть на все, что имею. Если я выиграю, я вас похищу. Мы уедем сегодня же ночью.

Балкон. Камергер произносит речь. Внизу, за дворцовой решеткой, на площади стоит безмолвная и внимательная толпа.

Камергер — Государство спасено... Через несколько дней бюджет придет в равновесие. Всем чиновникам будет выплачено жалованье. Неограниченный кредит открыт нам нашим великим согражданином господином Банко.

В парламенте, переполненном депутатами, произносит речь председатель совета министров.

Председатель совета — Это дитя Казинарио приходит на помощь своей матери — родине...
Депутат (с места) — Очень хорошо!
Председатель совета — Господин Банко уплатит казне сумму, которой будет достаточно не только на оплату наших долгов, но и на установление среди нас...

На балконе камергер. За решеткой толпа.
Камергер — Благосостояние...

В парламенте депутаты встают. Они торжественно выходят на середину зала. Они выказывают единодушное одобрение.

На площади перед дворцом. Полицейские бросаются обратно за дворцовую решетку и начинают торопливо надевать брошенные мундиры.
В парламенте начинают петь национальный гимн Казинарио.

Песнь (хор)[1]. Противники, выходите толпой,
Делайте вашу игру.
Игра сделана. Ставок больше нет.
Противники, выходите толпой,
Делайте вашу игру.
Игра сделана. Ставок больше нет.
Есть страна на земле, где не платят налогов,
Где воинская честь запрещает рисковать своей шкурой.
Там живут без забот,
Без горя, без злобы и даже в тени не надевают шляп.
Сладость жизни узнаешь,
Когда услышишь напев, вдохновляющий такой народ, —
Всегда поющий, всегда довольный.
Наша страна победит весь мир!
Противники, выходите толпой!
Мы сражаемся вокруг зеленых столов!
Каждый сезон, когда открывается игра,
Перед рулеткой или шаром
Иностранец находит нас решительными.

Гимн подхватывает толпа на площади у дворцовой решетки. Поют торжественно, обнажив головы. В самом центре, против дворцовых ворот, поет человек в соломенной шляпе на голове. Перед ним останавливается полицейский. Человек снимает шляпу и, не прекращая пения гимна, кланяется полицейскому. Полицейский проходит. Сквозь толпу проталкивается дирижер, волоча за руку принцессу Изабеллу.
Королева открывает дверь и выходит на балкон. Толпа на площади, за решеткой, машет ей шляпами. Раздаются приветственные крики. Снова поют национальный гимн. Королева шлет толпе воздушные поцелуи.

Вход в казино. К казино подкатывает рикша. С рикши слезает человек и входит в казино.

---

[1] Песнь дана в прозаическом подстрочном переводе.— *Н. О.*

Вертится рулетка.

Голос — Делайте вашу игру.

Игра сделана. Ставок больше нет.

Стол. Рулетка. На зеленом сукне в качестве ставок часы. подсвечники, дамские туфли.

Голос — Делайте вашу игру. Игра сделана.

На столе груда тарелок, мисок, воротнички.

Крупье — Делайте вашу игру.

Игра сделана. Ставок больше нет... Шестнадцать... Красное...

Чет... Чьи серые туфли? Куда ставить портсигар?

Голос — Шестнадцать.

Выигравшему перебрасывают еще одну пару туфель. Дирижер, сидящий около рулетки, тщательно ощупывает себя и с отчаянием ставит часы с цепочкой.

Выигравшему игроку вручают два мешка с выигрышами.

Игрок — Вскоре настанет конец. Деньги вернутся. Через месяц государство разбогатеет.

Привратник — Счастливо.

Крутится рулетка.

Банкомет — Делайте вашу игру.

Игра сделана. Ставок больше нет... Пять... Красное... Нечет... Делайте вашу игру. Игра сделана...

Дирижер проиграл. В отчаянии он ощупывает карманы. Выигравшему игроку подают стопку глубоких тарелок. Около него уже навалена груда разнообразных домашних и носильных вещей.

Выигравший игрок пододвигает к себе тарелки и вдруг испуганно вскрикивает. Дирижер поднес к виску револьвер. Его сосед хватает его за руку. Начинается борьба. Револьвер падает на стол. Другой игрок испуганно отталкивает револьвер на самую середину стола, и он падает на номер.

Дирижер — Оставьте меня.

Банкомет — Двенадцать... Красное... Чет.

К дирижеру пододвигают груду выигранных им револьверов. Дирижер в ужасе смотрит на них и затем вскакивает и, не взяв их, убегает.

Привратник складывает револьверы в мешок, нагоняет дирижера и вручает ему этот мешок.

На улице газетчик размахивает газетами...

Газетчик — «Последние новости Казинарио»... Приезд господина Банко... Требуйте «Последние новости Казинарио»... Приезд господина Банко...

Прохожий подходит, берет газету, развертывает и просматривает.

Прохожий — Итак, вскоре мы снова увидим деньги.

Газетчик — Да... Но как вы мне заплатите?

Прохожий подает ему морковку.

Прохожий — Так идет?

Газетчик — Нет... что вы?

Прохожий — Еще одну морковку?

Газетчик берет морковку и удовлетворенно уходит.

Газетчик — Спрашивайте «Последние новости Казинарио»...

В кафе за столиком сидят двое. Один из посетителей стучит и подзывает официанта. Посетитель подает официанту живую курицу.

Первый посетитель — Официант, получайте!

Газетчик — Требуйте «Последние новости Казинарио»...

За другим столиком второй посетитель с двумя мешками выигрышей. К нему подходит нищий.

Посетитель — Вот все это я выиграл. Подумать только, что я год не видел ни одной монеты в стране.

Нищий — Сжальтесь надо мной.

Нищий не отходит от стола. Второй посетитель подает ему крахмальный воротничок.

Второй посетитель — Вот!

Нищий — Это — все?

Второй посетитель — Приходите через месяц — у нас будут деньги.

Официант приносит первому посетителю сдачу.

Официант — Вот цыпленок. Два цыпленка и одно яйцо. Это составляет курицу.

Первый посетитель забирает цыплят и оставляет яйцо на чай.

Официант — Спасибо.

Первый посетитель — До свиданья.

Нищий подходит к хозяину кафе.

Нищий — Сегодня подают милостыню? Да или нет?!

Хозяин — Приходите через месяц, когда Банко будет здесь. Будут деньги.

Нищий — Обещаете?

Хозяин — Обещаю.

Автомобиль. В автомобиле на месте шофера женщина, закрытая зонтом. Голос газетчика за кадром.

Газетчик — Требуйте «Последние новости Казинарио»... Приезд господина Банко...

Женщина отбрасывает зонт, откидывает вуаль и оказывается принцессой Изабеллой.

Газетчик стоит посредине пустой улицы. Прямо на него выскакивает дирижер, вырывает у него газету, разворачивает ее и начинает читать.

Газетчик — Чем вы мне заплатите?

Дирижер лезет в мешок, вытаскивает оттуда револьвер и протягивает газетчику. Газетчик вскрикивает и убегает. Дирижер отрывается от газеты.

Дирижер — Что?

Дирижер поднимает упавший револьвер, сует его в мешок и, бросив скомканную газету, бежит дальше.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Изабелла в автомобиле. К машине подбегает дирижер с мешком, наполненным револьверами.

Изабелла — Вы выиграли?

Дирижер — Я все проиграл.

Изабелла (указывая на мешок) — А это?

Дирижер — Не на что купить бензин. Ехать невозможно.

К дирижеру подходит нищий. Он снимает цилиндр, кланяется.

Нищий — Подайте милостыню.

Дирижер берется за дверцу автомобиля. Нищий почтительно открывает дверцу, дирижер садится, нищий почтительно закрывает дверцу и кланяется.

Нищий — Я закрыл за вами...

Дирижер вынимает из мешка револьвер и подает нищему.

Дирижер — Ладно... Ладно... У меня других денег нет.

Нищий — Спасибо. Счастливого пути.

Нищий почтительно кланяется и уходит.

Изабелла — Через месяц Банко будет здесь... Что делать?

Дирижер — У нас всегда остается одно средство...

Он вынимает револьвер и показывает его Изабелле. Она берет револьвер и приставляет к виску.

Изабелла — Я буду так же мужественна, как и ты!

Дирижер вынимает другой револьвер и тоже приставляет к виску.

Нищий на пустой улице стреляет в воздух. При звуке выстрела дирижер и Изабелла испуганно смотрят друг на друга, продолжая держать револьверы у висков. Автомобиль дергает, Изабелла и дирижер валятся на сиденьях. Лошади, запряженные в автомобиль, испугавшиеся выстрела, несут автомобиль через площадь.

Лакей у двери в парадной форме, крахмальном воротничке, но без галстука. Входит камергер, неся на подушке портрет в золоченой раме.

В дверях он останавливается около лакея.

Камергер — Без галстука? Я вас увольняю. Уходите.

Лакей — Я уйду, когда мне заплатят жалованье.

Камергер пожимает плечами и проходит в глубь зала, где сидят королева, принц Адольф, принцесса мать и принцесса Изабелла. Принцесса мать курит. Адольф читает иллюстрированный журнал. Далее на эстраде оркестр. Повернувшись лицом к королевскому семейству, стоит дирижер.

Камергер подносит портрет королеве. Королева рассматривает портрет и передает его Адольфу, тот в свою очередь принцессе матери и та, наконец, Изабелле. Изабелла, не взглянув на портрет, ставит его рядом с собой, изображением в другую сторону. И тут мы видим, что это портрет Банко.

Королева (Изабелле) — Судьба нашей династии, счастье народа Казинарио зависят от тебя...

Изабелла покорно поворачивает портрет Банко изображением к себе. Дирижер, заметив это, поднимает дирижер-

скую палочку над головой и в ярости сгибает ее обеими руками. Оркестр нестройно умолкает. Дирижер стремительно оборачивается к оркестру, и музыка снова звучит с той полуфразы, с которой она оборвалась. Зал уходит в затемнение, и мы видим лишь портрет Банко.

Банко в кепке на палубе корабля. Он рассматривает себя в маленькое круглое зеркальце, несколько раз поправляет кепку и прихорашивается. Затем оборачивается и видит спящего Брауна. Браун храпит, но один глаз его открыт и смотрит на Банко.
Банко снимает кепку, поправляет ее и надевает снова.

Движется карта. На карте проходит надпись: «Океан». За океаном нанесены очертания берега, на нем надпись: «Королевство Казинарио».

Площадь перед дворцом. В отдалении дворцовая решетка. Национальные флаги, очертания королевского дворца. Площадь покрыта толпами народа, сдерживаемыми полицейским оцеплением. Публика сидит на складных стульчиках и и лонгшезах. На середине площади статуя, закрытая тентом и окруженная почетным караулом.
Играют национальный гимн Казинарио. Со стороны дворца стоит королева в национальном костюме, Адольф в парадном мундире, Банко во фраке и рядом с ним Изабелла в парадном платье. Пауза. Гимн смолкает. Банко садится, но, заметив, что все продолжают стоять, смущенно вскакивает. Изабелла, заметившая это, начинает смеяться. Банко улыбается ей. Дирижер, управляющий оркестром спиной к эстраде и наблюдающий за публикой, в ярости бросает палочку. Оркестр умолкает. Дирижер тотчас подхватывает палочку. Оркестр продолжает играть.
Гимн кончается. Все садятся. Среди публики пробирается нищий. Он снимает цилиндр то перед одним, то перед другим и, ничего не получив, двигается дальше. Пробравшись в первый ряд, за самые спины оцепивших площадь полицейских, он снимает цилиндр перед хозяином кафэ.

Н и щ и й — Подайте милостыню, господа, не откажите!

Х о з я и н — Сейчас не время.

Н и щ и й — Как не время... Никогда не было более подходящего момента... Вы мне дадите денег!

Х о з я и н — У меня их нет, друг мой! У меня их нет!

Н и щ и й — У вас нет денег... Вы не хотите сдержать обещание?

Нищий выхватывает револьвер и стреляет в воздух. Продолжая стрелять, он прорывается сквозь цепь полицейских на середину площади. Все вскакивают с мест. Паника. Несколько полицейских бросаются за нищим. Погоня. Королева и Банко напряженно всматриваются в погоню. Недалеко от королевы нищего схватывают.

К о р о л е в а — Чего он хочет? Пусть скажет. Что вы хотели сделать?

Н и щ и й — Но он мне обещал, что в день приезда господина Банко деньги будут, наконец, в стране.

Королева испуганно смотрит на Банко. Банко удовлетворенно улыбается и садится.

К о р о́ л е в а — Он — сумасшедший!.. Уведите его...

Нищего уводят. По знаку королевы несколько полицейских бросаются к памятнику и срывают с него тент. Мы видим громадную статую Банко с рукой, вытянутой в сторону королевского дворца, и лавровым венком на голове. Оркестр играет национальный гимн.
Королева улыбается и аплодирует, вытянув руки к стоящему рядом с ней Банко. Банко любезно кланяется. Обернувшись в другую сторону, Банко видит рядом с собой Изабеллу с вытянутыми по швам руками и окаменелым лицом. Заметив взгляд Банко, Изабелла начинает ему улыбаться и торопливо аплодирует. При первых ее аплодисментах дирижер, все время наблюдающий за ней, складывает руки по швам и замирает в неподвижности. Оркестр умолкает. Дирижер стремительно поворачивается спиной к Изабелле и вновь начинает дирижировать.

Зал заседаний совета министров. Министры в парадных мундирах. Королева обходит министров и садится рядом с Банко.
Королеве передают лист бумаги с сургучной печатью. Королева протягивает лист Банко.

К о р о л е в а — Не откажите подписать, господин Банко.

Королева делает знак сановнику, тот делает знак камергеру, стоящему у двери, камергер безуспешно делает знаки скучающему и оркестру, и дирижеру.

С а н о в н и к — Внимание!

Дирижер вытягивается и берет палочку. Оркестранты берут свои инструменты.
В зале заседаний Банко тщетно макает перо в чернильницу.

Б а н к о — В чернильнице нет чернил.

К о р о л е в а — Ах, извините! Чернил скорее!

М и н и с т р (камергеру, стоящему в дверях) — Чернил! Нет чернил!

К а м е р г е р (в другой зал) — Чернил скорее, чернил!

С а н о в н и к (около эстрады) — Чернил скорее, чернил!

На площади полиция. Вокруг памятника Банко толпа. На балконе премьер-министр в расшитом золотом мундире. Его треуголка с перьями лежит на барьере.

П е р в ы й м и н и с т р — В эту минуту, господа, Банко подписывает финансовое соглашение. Через минуту мы сможем дружно воскликнуть: «Да здравствует королева! Да здравствует Казинарио! Да здравствует господин Банко!»

Восторженные крики толпы.

Лакей в парадной форме, в крахмальном воротничке, но без галстука проносит мимо эстрады поднос с чернильницей.

С а н о в н и к — Торопитесь! Болван! Торопитесь!

Лакей бежит. Он открывает дверь. Из-за двери высовывается камергер, осматривает лакея и отталкивает его от двери.

К а м е р г е р — Нет! Вы не войдете туда без галстука! Ступайте.

Лакей медленно поворачивается и с подносом, на котором стоит чернильница, отправляется обратно. Около эстрады сановник бросается к нему.

С а н о в н и к — Готово?

Л а к е й — Нет!

С а н о в н и к — Почему нет?

Л а к е й — Они меня не пустили. Я хотел...

С а н о в н и к — Торопитесь. Я прогоню вас.

Лакей снова идет к двери. Он открывает дверь, и оттуда высовывается камергер.

К а м е р г е р — Опять?.. Вы получите расчет сегодня же.

Л а к е й — Я уйду после того, как мне заплатят жалованье.

Камергер выхватывает у лакея поднос и закрывает перед ним дверь. Камергер сам подносит чернильницу Банко. Банко берет ручку, макает ее в чернила и начинает читать бумагу. Королева дает знак камергеру.

К а м е р г е р (через дверь) — Музыку!

С а н о в н и к (у эстрады) — Музыку!

На эстраде оркестр в полной готовности, но нет дирижера. Сановник растерянно хватает дирижера, разговаривающего в углу с Изабеллой. Сановник втаскивает его на эстраду. Дирижер дирижирует, мимикой продолжая свой разговор с Изабеллой.

При первых звуках национального гимна министры и королева встают. Банко остается сидеть, дочитывая соглашение. Ему делают знак, и он встает, не подписав соглашения. Один из министров забирает не подписанное соглашение, передает другому. Соглашение выносят из зала. Королева подходит к Банко.

К о р о л е в а — Если вы пожелаете, господин Банко, мы выйдем приветствовать народ, который ждет нас.

Королева и Банко выходят. С балкона сквозь решетку восторженно кричащая толпа.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Да здравствует господин Банко!!!

В зале камергер с двумя придворными хватает лакея.

К а м е р г е р — Убирайтесь! Оставьте дворец немедленно!

Л а к е й — Я уйду, когда мне заплатят...

К а м е р г е р — Что?

Они выталкивают лакея за дверь. Лакей толкает дверь с другой стороны. Камергер и придворные упираются в дверь обеими руками и головой.
С балкона входит Банко. Камергер и придворные поворачиваются к нему и отпускают дверь. Лакей врывается в зал и кидается к Банко.

Л а к е й — Вы меня слышите? Когда мне заплатят,— я уйду... Да, я ему все скажу, и он будет все знать... Они не хотят, чтобы я вам говорил об этом... Уже много месяцев мне не платят!.. Ни мне, никому! У них нет ни копейки. Если бы вы не пришли, они пропали бы... А теперь, имея ваши деньги, они все же не хотят нам платить... Ну, что же?

Со всех сторон сбегаются министры; они группируются сзади Банко и стараются знаками заставить замолчать лакея.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Надеюсь, господин Банко, что вы не поверите...

Б а н к о — Хорошо, хорошо... Я понял! Вы можете итти, дружище!

Лакей, весь запал которого кончился, смущен.

Л а к е й — Я говорил — в ваших же интересах, мне здесь нечего больше терять.

Лакей отходит к дверям и вытягивается около них, возвращаясь к своим обязанностям.

М и н и с т р — Смешно.

Д р у г о й — Этот человек — сумасшедший.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Господин Банко, я надеюсь, вы мне позволите объяснить вам.

Б а н к о — Бесполезно... Я все понял... Я был в курсе дела... Я люблю сложные дела.

Королева появляется в балконных дверях.

К о р о л е в а — Господин Банко, народ зовет вас.

Банко кланяется королеве и проходит за ней вслед на балкон.

С балкона сквозь дворцовую решетку видна толпа, приветствующая Банко.

К о р о л е в а — Говорите, господин Банко... Скажите несколько слов.

Б а н к о — Народ Казинарио, встреча, устроенная вами, глубоко меня трогает... Благодарю вас.

Приветственные крики толпы. На площади машут шляпами.

К о р о л е в а — Не хотите ли пройти в зал, господин Банко?

Б а н к о (королеве) — Одну минуту... (Пауза.)

Б а н к о — Отныне наши интересы совпадают. Ее величество королева соизволила предложить мне должность генерального администратора Казинарио с полномочиями... Я ей признателен... Я превосходно знаю тяжелое положение королевства. Однако я без колебаний беру на себя управление государством, но ничего не хочу предпринимать без вашего согласия... Доверяете ли вы мне, согласны ли вы принять мою власть?

Во время речи Банко королева в полной растерянности делает целый ряд бесцельных, но крайне решительных движений. Министры с искаженными ужасом лицами столпились у балконных дверей.

Т о л п а — Да!

Б а н к о — Итак, да здравствует королева! Да здравствует Казинарио!

В зале дворца королева, окруженная министрами. В отдалении против них Банко.

К о р о л е в а — Я должна поговорить с вами, господин Банко.

Королева стремительно уходит. Премьер-министр пододвигается к Банко. В ярости он поднимает кулаки.

Б а н к о — Господа, завтра в 9 утра мы приступаем к работе.

П р е м ь е р-м и н и с т р (задыхаясь от ярости) — Сударь...

Д р у г о й м и н и с т р (премьеру). — Очень хорошо...

Б а н к о (после паузы) — Спокойной ночи, господа!

Банко кланяется и уходит.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ

Банко и королева у двери на балкон.

К о р о л е в а — Сударь!

Б а н к о — Мадам!

Королева замахивается на Банко. Банко закрывается локтем. В отдалении камергер, наблюдающий сцену. Банко стремительно подходит к камергеру и дает ему пощечину. Камергер стоит во весь рост перед зрителем и держится за щеку. За кадром слышен испуганный выкрик королевы. Затем виден весь зал. У дверей, вытянувшись, стоит лакей в парадной форме, крахмальном воротничке, но без галстука. Камергер держится за щеку. У дверей балкона королева протягивает руку Банко.

К о р о л е в а — Вы — энергичный человек, господин Банко. Я это люблю... Управляйте Казинарио.

Банко пожимает руку королеве, Королева направляется к дверям. Банко следует за ней. Когда Банко проходит мимо камергера, тот закрывается от него локтем и затем идет вслед за ним. Как только камергер поворачивается к лакею, лакей начинает издевательски смеяться ему прямо в лицо. Камергер дает лакею пощечину и выходит из зала. Лакей хватается за щеку, затем с остервенением срывает с себя в знак протеста крахмальный воротничок и снова вытягивается около дверей. Затемнение.

Сад. Статуя амура, окруженная цветами. Двое слуг сметают мусор с каменной скамейки. Один подает знак другому, и они поспешно убегают.

К скамейке медленно подходит принцесса Изабелла. Дойдя до скамейки, она поворачивается и убегает.

Изабелла вбегает на площадку, расположенную над амуром и скамейкой. На площадке принц Адольф с женой. Изабелла подходит к ним вплотную.

И з а б е л л а — Нет! Нет! Оставьте меня.. Я не хочу замуж...

П р и н ц е с с а — Но к чему это упрямство?

П р и н ц А д о л ь ф — Дитя мое, ты забываешь о том, что сказала твоя бабушка... И потом — замужество ведь не такое серьезное дело.

П р и н ц е с с а — Адольф!

Королева и фрейлина на маленьком балкончике, выходящем в сад. Они свесились через перила. С балкончика видна площадка с амуром и скамейкой.

К о р о л е в а — Что делает эта дура?.. А, вот она возвращается!

Изабелла подходит к амуру. Она срывает цветок, нюхает, садится на скамейку.

С другой стороны к амуру направляется Банко в сопровождении камергера.

К а м е р г е р — Вот там стоит статуя бога любви... Это одно из лучших скульптурных произведений нашей родины.

Банко направляется к амуру и замечает сидящую на скамейке Изабеллу. После мгновенного колебания он идет к ней. Камергер на цыпочках преувеличенно осторожно убегает, ежесекундно оглядываясь.

Королева и фрейлина на балконе перегнулись через перила.

К о р о л е в а — Если этот старый дурак влюбится,— все устроится.

Ф р е й л и н а — Она будет им командовать по своему усмотрению.

К о р о л е в а — Он тогда забудет о государственных делах.

На скамейке против амура сидят в почтительном отдалении друг от друга Банко и Изабелла.

И з а б е л л а — Не правда ли, хорошая погода?

Б а н к о — Да...

И з а б е л л а — Красивая музыка...

Б а н к о — Да...

Принц Адольф и принцесса энергично делают знаки Изабелле.

Банко и Изабелла внимательно смотрят друг на друга.

Дирижер на эстраде, с которой видна площадка с амуром и скамейкой, дирижирует оркестром.

Банко делает движение к Изабелле.

Дирижер кладет палочку и засовывает руки в карманы. Оркестр умолкает. Дирижер хватает палочку и поворачивается спиной к площадке с амуром, лицом к оркестру.

На другом балконе, выходящем в сад, расположились министры. Они разглядывают Изабеллу и Банко.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Посмотрите на этого старого дурака.

М и н и с т р — В его возрасте...

Д р у г о й м и н и с т р — И он хочет взять власть в свои руки.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Итак, мы ничего больше не значим?!

Д р у г о й м и н и с т р — Он грозит уволить министров, если они ему не подчинятся.

Т р е т и й м и н и с т р — Он это сказал?.. Что с нами будет?

Министры бросаются с балкона в зал. В зале министры группируются вокруг премьера.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Это ему даром не пройдет, я вам говорю. В эту же ночь мы начнем действовать...

М и н и с т р — Очень хорошо!

Площадка с амуром. Банко пододвигается к Изабелле вплотную и берет ее за руку.

Б а н к о — Принцесса, я должен вам кое-что сказать!

И з а б е л л а — Нет... нет, только не сегодня вечером. Я слишком взволнована.

Изабелла убегает. Банко встает, смотрит ей вслед и затем медленно уходит.

Пустая площадка. Амур посреди цветов. Пустая скамейка.

Из-за амура медленно поднимаются клубы дыма.

Дым поднимается все выше и выше. Затем появляется Браун с дымящейся трубкой. Браун спокойно обходит амура, тщательно осматривается кругом и, оглядываясь, уходит. Затемнение.

Королевский дворец ночью. Чернеет решетка. Тухнет свет в одном окне, другом, третьем. Королевский дворец ночью с потушенными огнями. В круглом зале горит люстра. Пустые кресла. Медленно открывается дверь. Из-за двери осторожно просовывается голова Брауна. Браун осматривает комнату, затем исчезает за дверью, оставив ее открытой.

Браун в спальне Банко. Все шторы тщательно спущены. Браун подходит к громадной кровати под балдахином, на которой сидит Банко в пижаме.

Б р а у н — Спокойной ночи, господин Банко, спите с миром. Я буду бодрствовать.

Он выходит из спальни, тщательно закрывая за собой дверь. Оглядываясь, он входит в темный зал. Подходит к креслу и начинает его со всех сторон осматривать.

Зал заседаний совета министров. Министры сидят за столом в белых плащах. Премьер стоит во фраке. Он вытягивает руку над столом.

П р е м ь е р-м и н и с т р — Господа, дадим клятву прогнать самозванца из дворца.

Министры вытягивают руки над столом для клятвы.

М и н и с т р ы — Клянемся!

П р е м ь е р-м и н и с т р — Этой же ночью...

М и н и с т р ы — Этой же ночью...

О д и н и з м и н и с т р о в — Очень хорошо...

П р е м ь е р-м и н и с т р — Ступайте, господа.

Министры надевают ку-клукс-клановские белые капюшоны с прорезами для глаз и рта. Премьер надевает плащ и капюшон, и все на цыпочках направляются к выходу из зала.

На эстраде музыканты в черных плащах. На возвышении стоит дирижер, вытянув руку для торжественной клятвы.

Д и р и ж е р — Господа, дайте клятву, что будете подчиняться вашему начальнику.

Музыканты торжественно поднимают руки.

М у з ы к а н т ы — Клянемся!

Д и р и ж е р — Наденьте ваши маски!

Музыканты надевают черные полумаски, дирижер — черный плащ и полумаску. Музыканты прокрадываются к выходу.

Министры в белых плащах и капюшонах крадутся через анфиладу гостиных и входят в круглый зал. Из-за повернутого спиной к двери кресла торчат руки Брауна с револьверами. Министры замирают. Из кресла слышится мерный храп спящего Брауна. Министры двигаются дальше.

Балкончик в саду. Под балконом вырастает человеческая фигура в черном плаще и капюшоне. На плечи ей взгромождается другая и на нее — третья.

Маска — Изабелла!.. Изабелла!.. Изабелла!..

На балкон выбегает Изабелла. Фигура снимает маску и оказывается дирижером.

Изабелла — Куда вы идете?

Дирижер — Я освобожу вас! Сегодня ночью мы похищаем Банко. Он больше не появится здесь!

Изабелла — Какой опасности вы подвергаетесь ради меня!

К музыканту, держащему на плечах сооружение, подходит другой.

Музыкант — Это будет долго продолжаться? Мне это начинает надоедать!

Другой — Хочешь, я тебя заменю?

Нижний начинает передавать стоящего у него на плечах — на плечи соседа. Тот качается и в свою очередь раскачивает дирижера.

Изабелла — Идите, моя любовь сопутствует вам...

Дирижер — Итак, завтра мы будем свободны. Я люблю вас...

Дирижер пытается поцеловать Изабеллу, но в это время все сооружение валится, и он падает на землю. Изабелла вскрикивает.

Дирижер — Вы губите своего начальника!

В спальне Банко. Вокруг постели столпились министры в белых плащах со спущенными капюшонами.

Премьер-министр (зловеще) — Банко! Банко!

Банко (сидя на постели и неторопливо надевая роговые очки) — Что случилось?

Премьер-министр (замогильным голосом) — Мы царствовали над Казинарио в течение четырех столетий...

Банко (спокойно) — Чего вы хотите?

Премьер-министр — Ты похитил наш трон, Банко. Горе тебе! Если ты не хочешь испытать на себе силу нашей мести, откажись от украденной тобою власти... Береги свою жизнь!

Один из министров (восторженно) — Очень хорошо!

Дирижер (открывает дверь и входит вместе с музыкантами) — Скорее! Не беспокойтесь, он спит.

Министры стремительно оборачиваются на голос и оказываются лицом к лицу с музыкантами. Обе группы застывают.

Министры — Мы преданы! Кто там?

Музыканты — Мы попались в ловушку!

Обе группы бросаются друг на друга. Начинается свирепая рукопашная.

Музыкант (падая) — Помогите!

В лежащего на кровати Банко летят стулья. Он съеживается, достает револьвер и стреляет в воздух.

При каждом выстреле Браун делает во сне гримасу, но не просыпается. В круглый зал вбегает камергер в халате и ночных туфлях. Из спальни выбегают, падая и перепрыгивая друг через друга, министры и музыканты. Они набегу шарахаются от камергера, который прячется от них за что попало.

Камергер вбегает в спальню и теряет в дверях туфлю. Подойдя к кровати Банко, он замечает потерю и начинает искать.

Банко — Что вы здесь делаете?

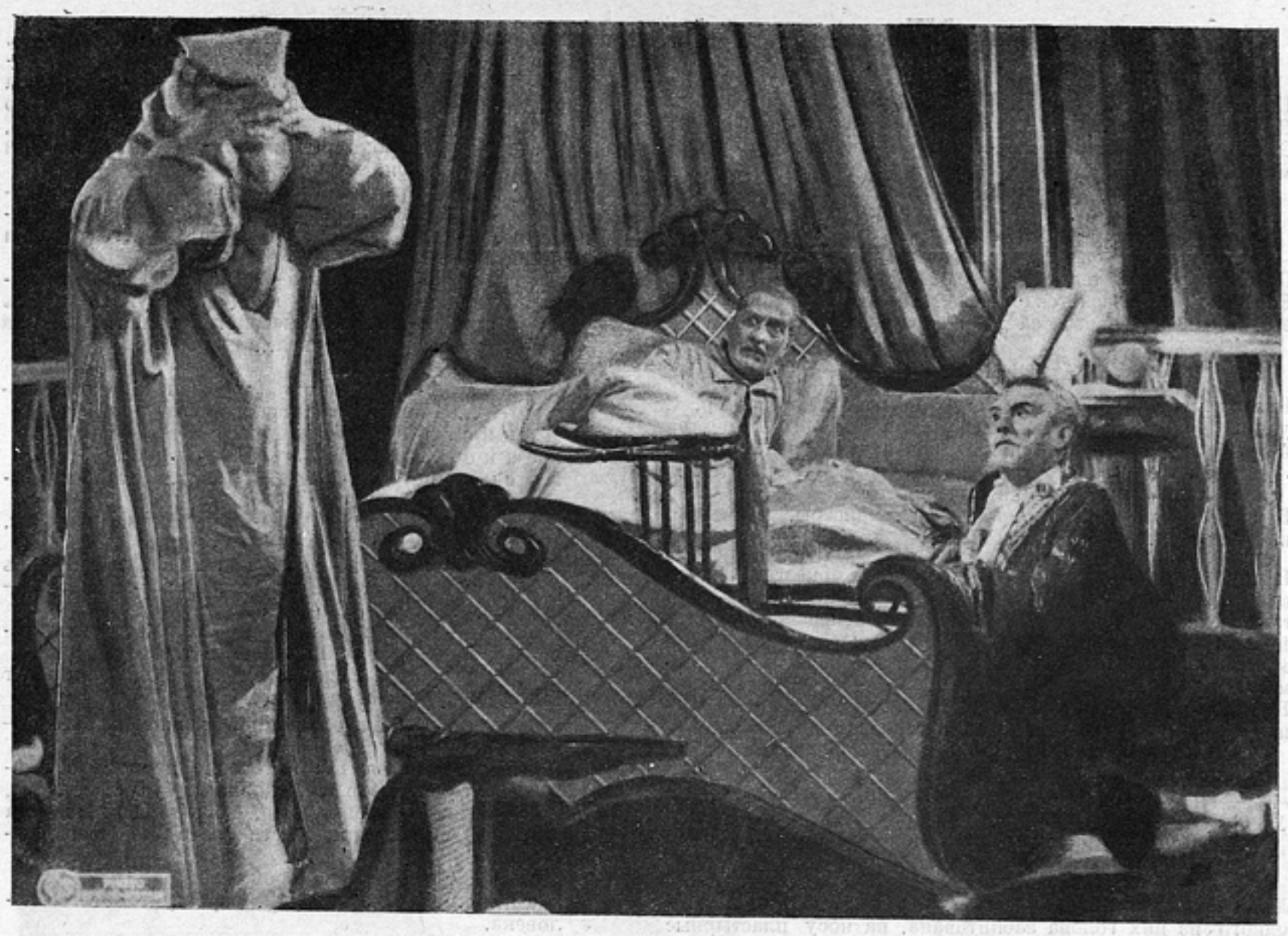
Камергер — Я ищу свою туфлю.

Банко встает и начинает надевать халат. В спальню вбегают королева, принц Адольф, принцесса, лакеи.

Лакей (прислушиваясь) — Да... Да... Здесь...

Адольф — Да... Здесь...

Королева (подбегая к Банко) — Господин Банко... Что с вами случилось?



Банко — Ничего особенного, мадам. Меня хотели убить... Пошлите за моим детективом.

Королева (принцу Адольфу) — Детектив господина Банко.

Принц Адольф — Идите туда сами.

Камергер (королеве) — Извините, вы не видели туфлю, когда шли сюда.

Двое лакеев трясут спящего Брауна.

Лакей — Господин, господин, проснитесь... Покушение... Нет... не мы... там... Быстро туда.

Браун вскакивает, засовывает револьверы в карман, бросается к двери спальни и останавливается в дверях. Он залезает в карман и, достав осторожно оттуда трубку, засовывает ее в рот. Пауза.

Браун — Пусть никто отсюда не выходит!

Браун обходит стоящих в спальне и внимательно осматривает каждого. Под его взглядами люди ежатся. Продолжая осмотр, Браун подходит к королеве.

Королева — На кого... наконец, господин...

Банко — Ваше величество, предоставьте действовать господину Брауну... Он отыщет виновника...

Браун замечает туфлю, подходит и поднимает ее.

Камергер — Это моя туфля...

Браун — Действительно она принадлежит вам?

Камергер — Ну да, глядите!

Камергер тянет к себе туфлю. Браун не пускает. Камергер смущенно отходит, оставив туфлю.

Браун — Ага... Очень хорошо! Разрешите! Оставьте этот предмет на его месте. Больше вы мне сейчас не нужны. (Подходит к смеющемуся лакею.) Почему на вас нет галстука?

Лакей — Ах, нет, значит...

Браун (осматривая стулья на кровати и все в комнате) — Ага... очень хорошо, здесь стулья служили в качестве оружия... Господин Банко, нападавшие на вас пытались убить вас стульями. Соблаговолите улечься в вашу постель...

Банко (направляется к постели) — Охотно!

Браун проходит мимо королевы.

Королева — Господин Браун, кого вы однако подозреваете?

Браун — Всех, мадам... Вы легли, господин Банко?

Банко — Да...

Браун осматривает люстру через лупу, затем достает докторский слуховой аппарат и начинает выслушивать пол. Все следят за его движениями.

Браун — Возьмите ваш револьвер, господин Банко... Дайте один выстрел в воздух! Еще один! Еще раз! Вы слышали этот шум? Вы слышали, господин Банко?

Банко не отвечает. Браун выслушивает пол, стоя на коленях с резиновыми трубками в ушах.

Все — Но где же он? Что такое?

Браун — Помолчите! Пусть никто не шевелится! Оставайтесь лежать, господин Банко, оставайтесь лежать!

Банко продолжает стрелять вверх. От выстрелов балдахин падает и накрывает Банко. Все бросаются к постели. Лакей и Браун снимают балдахин. Банко остается недвижим. Затем он открывает глаза и пытается сесть. Браун снова укладывает его, но он все же садится и бессмысленно улыбается.

Банко — Здравствуйте, господин Браун! Вы хорошо спали?

Браун оборачивается к присутствующим.

Браун. Я должен сообщить Вашему величеству, что господин Банко только-что стал жертвой второго покушения... Прошу всех выйти. Завтра я допрошу свидетелей...

Королева направляется к выходу. За ней все остальные. Камергер осторожно ступает босой ногой. Наклоняется в дверях за туфлей.

Браун — Не прикасайтесь ни к чему.

Камергер отдергивает руку и оставляет туфлю лежать. Браун смотрит на лакея в парадной форме, но без воротничка и галстука.

Браун (лакею) — Уходите!.. Я хочу остаться наедине с господином Банко.

Банко (с бессмысленной улыбкой, взяв лакея за руку) — Я хочу, чтоб он остался.

Лакей (Брауну) — Вот видите!

Банко (показывая на место, где у лакея должен

был быть галстук) — Какой красивый галстук, я хотел бы иметь такой же!

Площадь перед дворцом. Исполинский памятник Банко. Прохожие, проходя мимо, почтительно обнажают головы. Около памятника премьер-министр в пиджачке и соломенной шляпе.

Прохожий — Вы не можете снять шляпу, как все?

Премьер-министр — Долой Банко! Смерть тирану!

Прохожие бросаются на него со свистом и улюлюканьем. Его бьют. Он спасается бегством. Толпа почти настигает его, но он скрывается за дворцовой решеткой.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

В зале у открытой двери на балкон стоит камергер. С улицы доносится восторженный рокот толпы. Камергер закрывает дверь и оборачивается в глубину зала.

Камергер — Господа, надо подчиниться... Банко отныне хозяин государства!

В глубине зала сгруппировались министры. Камергер направляется к ним.

В другом зале в отдалении разместился оркестр. Открывается дверь и, напевая, держа фрак, как юбочку, подтанцовывая, входит Банко в сопровождении подтанцовывающего лакея. За ними следует совершенно невозмутимый Браун с трубкой в зубах и заложенными в карманы руками.

Банко дотанцовывает до сидящего на эстраде, но не играющего оркестра и останавливается позади дирижера.

Банко — Почему не играют королевский гимн при моем появлении?

Дирижер стремительно поворачивается, и мы видим, что у него огромный синяк под глазом.

Дирижер — Мы исполняем королевский гимн только при появлении королевы.

Банко (угрожающе) — Как?!

Лица оркестрантов покрыты синяками и царапинами. У одного из них голова забинтована, на носу пластырные наклейки. Пластырь украшает лица остальных.

Дирижер (смущенно) — Хорошо, господин Банко.

Музыканты — Да!

— Да!

— Да!

Банко — Вам придется либо сочинить новый гимн для меня, либо отправиться в тюрьму.

И, приподняв одной рукой фалду фрака, как юбочку, а другой взяв за руку лакея, Банко вновь начинает танцовать напевая.

За ним невозмутимо, с трубкой в зубах следует Браун.

Они входят в зал заседаний совета министров. Министры сидят за столом. Лица их изуродованы, покрыты кровоподтеками, синяками, царапинами, наклейками. У одного из них забинтована голова.

Банко садится, напевая и отбивая пальцами ритм на пюпитре. По одну сторону Банко садится Браун, место отсутствующего премьер-министра по другую сторону остается свободным. Лакей, руку которого Банко только что отпустил, стоит за его стулом. Камергер вновь возмущается отсутствием галстука у лакея и показывает ему на дверь. Из протеста лакей садится рядом с Банко в кресло премьер-министра.

Браун вынимает из внутреннего кармана пиджака туфлю камергера, кладет на стол и начинает рассматривать ее в увеличительное стекло. Банко встает.

Банко — Господа! Господа!.. Слово предоставляется господину Брауну.

Банко садится. Браун встает.

Браун — Господа, вчера вечером было совершено покушение на господина Банко... Преступники пытались убить главу правительства ударами стульев!

Банко с радостным смехом вскакивает, силой усаживая Брауна на место.

Банко — Закон, глава I: стулья и кресла и все сидения с 4 ножками считаются отныне запрещенным оружием. Следовательно, пользование ими запрещается во всем королевстве... Отодвиньте ваши кресла! Вы слышали? Встаньте! Отодвиньте ваши кресла! Ну... Скорее!.. Ну...

Министры отодвигают кресла и становятся вокруг стола.

Банко — А теперь продолжаем (пытается сесть, падает на пол и говорит с пола). Упал, господа (смеется, встает). Глава II: дворцовый оркестр должен будет играть новую арию всякий раз, когда я буду проходить мимо него... Королевский гимн отменяется.

В зал входит премьер-министр. Он избит и истерзан толпой. Его соломенная шляпа разорвана в клочья. Он слушает Банко, стоя у стола и положив на него остатки соломенной шляпы.

Премьер-министр — Извините, по традиции дворцовый оркестр не должен уметь играть иной арии, кроме королевского гимна... и он никогда не играет другой...

Банко — Молчите!

Премьер-министр (угрожая Банко пальцем) — ... И он не умеет играть других арий!

Министр — Очень хорошо!

Банко — Арестуйте этого человека.

Премьер-министр — Значит, запрещено разговаривать?

Браун (хватая премьер-министра за шиворот, выставляет его за дверь) — Не спорьте!

Министр (после того как лакей закрыл дверь за Брауном, выталкивающим премьер-министра) — Однако, господин Банко...

Банко — Глава III: кто не выполнит моих решений, подлежит заключению в тюрьму.

Среди министров ропот. Возвращается Браун, оглядывает зал, становится у стола.

Министр (с неожиданной решительностью) — Очень хорошо!

Банко — Глава IV: в течение периода восстановления финансов все должны будут молчать, кроме меня. Следовательно, с настоящего момента никто не вправе произнести слова без моего разрешения!

Министр — Очень хорошо.

Банко. — Он заговорил, арестуйте этого человека.

Браун хватает министра за шиворот и волочит его к дверям.

Министр (на ходу) — В чем дело?! Слушайте... Я выразил одобрение...

Лакей — Браво! Так ему и надо.

Банко — Господа, имею честь спросить вас, одобряете ли вы мероприятия, составляющие этот первый декрет? Отвечайте... Вы не одобряете? (Министры молча кланяются.) Совет министров одобряет единогласно. Заседание окончено!

Банко направляется к дверям. Лакей открывает перед ним дверь, подтанцовывает и протягивает ему руку.

Банко проходит, не беря руки; лакей следует за ним. Через зал проходит принцесса Изабелла в теннисном костюме с ракеткой в руке. Банко останавливается около оркестровой эстрады и показывает на Изабеллу лакею.

Банко — Кто эта прелестная особа?

Лакей — Ведь это принцесса Изабелла!

Банко — А...

Лакей — О...

Банко и лакей выходят. Изабелла проходит мимо эстрады, Мимируя ей, дирижер начинает дирижировать оркестром, и вступает музыка. Под музыку мимо эстрады проносят стулья и кресла.

Надпись: «Киножурнал Казинарио № 2».

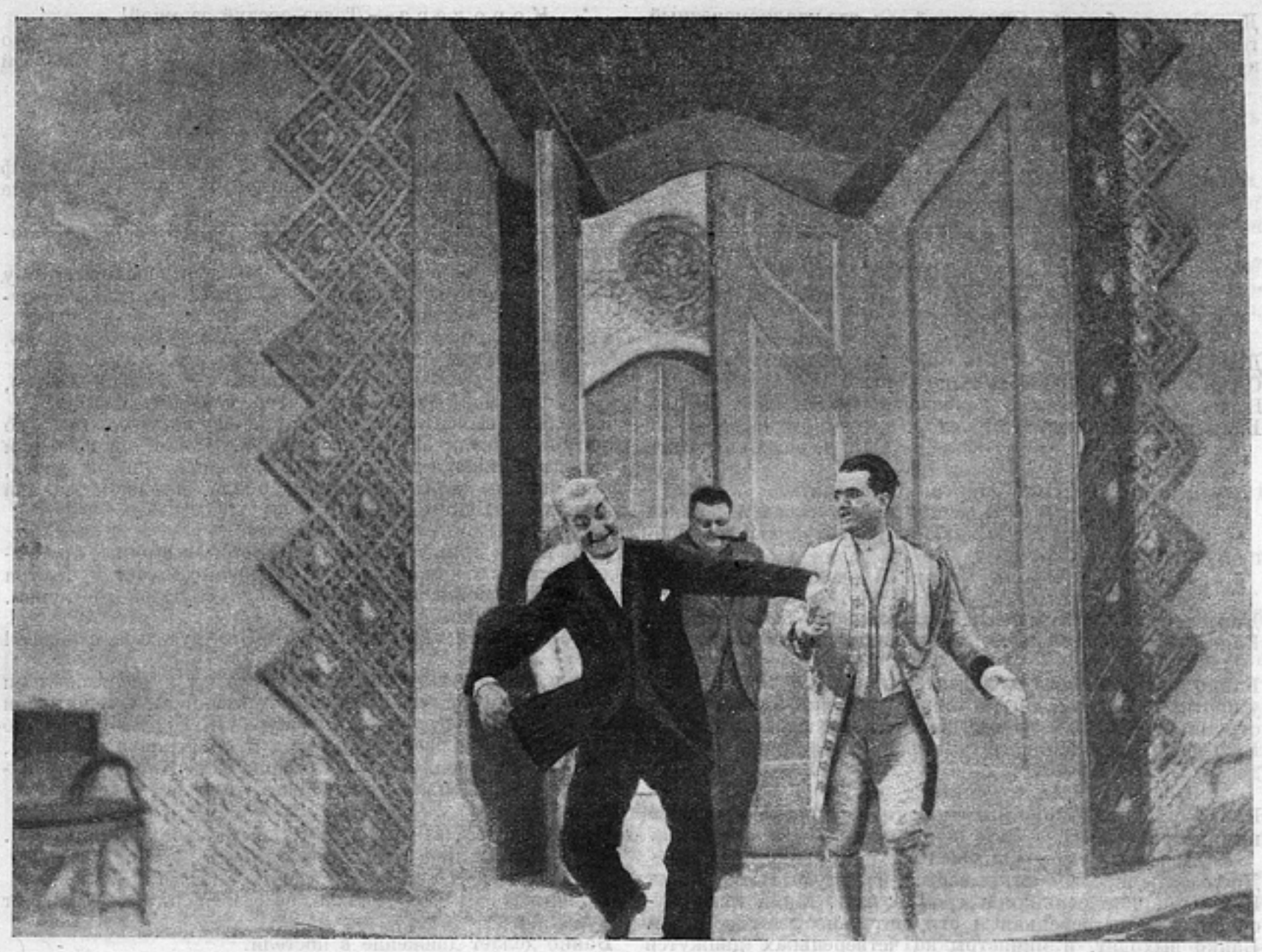
С первых же кадров изображения вступает медленный и торжественный голос диктора.

Диктор — После двух месяцев управления господина Банко Казинарио подверглось полной реконструкции...

Огромная статуя Банко с лавровым венком на голове. Площадь перед дворцом. Вокруг монумента, окруженного полицией, кольцо людей. Это кольцо охвачено другим, бо́льшим кольцом.

Диктор — ...В течение двух месяцев водворился новый порядок. Население согласилось подчиниться дисциплине центральной власти. Каждый день шли занятия...

По знаку полицейских оба кольца гимнастическим шагом движутся навстречу друг другу.



Диктор — ...предназначенные для поддержания в гражданах физической силы, которая позволит им еще более активно, чем когда-либо, служить государству...

Сквозь стекло мы видим, как в витрине шляпного магазина двое полицейских упаковывают шляпы. Две женщины останавливаются на улице и смотрят на них через витрину. Полицейский выносит упакованные шляпы из магазина.

Диктор — ... В области экономической великий финансист Банко прививает разные остроумные идеи. Недавно, например, все новые шляпы были изъяты из магазинов...

Моторная лодка. Двое полицейских сбрасывают в море всевозможные шляпы.

Диктор — ... и выброшены в море представителями общественной власти с тем, чтобы дать новый импульс коммерции шляпного дела.

На улице группа людей разного возраста стоит, согнувшись и положив руки на колени, другие в спасательных поясах скачут через них.

Диктор — ... Поскольку мы говорим о море, отметим, что господин Банко открыл целесообразность спасательных поясов...

За скачущими друг через друга людьми мы видим море и то, что действие происходит на набережной.

Диктор — ... И один раз в неделю жители Казинарио должны тренироваться в гавани в спасательных поясах...

В парламенте скучающая фигура председателя на верхней трибуне. На нижней трибуне бессмысленно смеющийся Банко. Он наливает воду из стакана в графин и пьет из него, обливаясь и проливая воду на стол.

Диктор — ... Господин Банко произносит каждый четверг большую речь, чтобы изложить свои планы новому парламенту, который он сам учредил...

В пустом парламенте дети играют в мяч. С трибуны им продолжает без слов говорить Банко.

Диктор — ...Собрание единодушно приветствует главу государства, сообщающего о самой важной реформе правительства...

На улице встречаются трое бородатых людей.

Диктор — ... Эта реформа сегодня завершена: впредь все граждане будут носить бороду, независимо от возраста...

Бородатые люди прощаются и расходятся, и тут мы видим, что они в коротких штанах. Двое полицейских волочат отчаянно сопротивляющегося старика в длинных брюках, все время показывая ему на ноги.

Диктор — ...Мужчины будут совершать прогулку в коротких брюках по воскресным и праздничным дням. Не выполняющие этот закон подвергаются тюремному заключению. Смело! Всегда смело!..

Банко говорит с дворцового балкона. Рядом с ним лакей и Браун. По знаку Банко они начинают аплодировать.

Диктор — ... сказал великий финансист в речи, обращенной к народу. — Будем действовать совместно ради великого Казинарио!

Национальный флаг Казинарио. Национальный гимн.

Появляются очертания экрана. Экран отдаляется от нас. В маленьком просмотровом зале зажигается свет. Директор предприятий Банко и посланник Казинарио с удивлением смотрят друг на друга. Они встают.

Директор — Это невероятно... Господин Банко сошел с ума. Два месяца он оставляет нас без известий. А вот фильм, который он нам посылает... Господин посланник, что вы об этом думаете?

Посланник — Бог мой, полагаю, что...

Директор — Да...

Директор направляется к выходу. В соседнем зале его спрашивает журналист.

Журналист — Господин директор, какие новости о господине Банко?

Директор — Превосходные... превосходные...

Директор пробегает в следующий зал, где уполномоченный говорит по телефону. Во время разговора директор в волнении бегает вокруг.

Уполномоченный — Господин Банко ведь еще в Казинарио? Скажите ему, что положение серьезное. Крах на бирже... Надо принять решение... Мы не знаем, что нам делать? Уже два месяца прошло как господин Банко не дает о себе ничего знать. Что?

Директор — Ну?

Уполномоченный — Он ответил нам, что очень занят!

Директор — Хорошо! Я уезжаю и буду в Казинарио через неделю... Я его увижу, я поговорю с ним, иначе все пропало!

Движется карта. На карте проходит надпись: «Океан». Очертания берега. Обозначение порта Казинарио.

Ночь. Дворец. В окнах поочередно тухнет свет. Дверь. Входит Банко. За ним директор.

Директор — Господин Банко, позвольте дать вам отчет...

Банко — Нет. Запрещено говорить.

Директор — В ваших же интересах я должен говорить. Вы идете навстречу разорению! Вы проиграли на бирже!

Банко — Потом! Потом! Я очень занят. Всего хорошего.

Директор бросается к Банко, пытается что-то сказать, но Банко делает знак лакею, и тот выволакивает директора.

Банко идет танцуя. Раскрывается зал. В конце зала, у противоположных дверей министры. Они отрастили себе огромные бороды, и на них коротенькие штаны.

Банко подходит. Министры выстраиваются по обе стороны двери. Банко берется за ручку.

Банко — Идите спать!

Банко уходит. Министры смотрят на закрывшуюся за ним дверь. Пауза.

Министр — Он ушел!

Дверь стремительно открывается, и оттуда выскакивает Банко на четвереньках и громко лает. Министры опускаются на четвереньки и оглушительно лают в ответ. Банко выходит, и министры на четвереньках движутся через весь зал.

Около стоящего в дверях лакея министры один за другим встают на ноги и с подчеркнутым достоинством, адресованным лакею, поправляют усы, бороду, костюм. Потом они выходят. Последний уже в дверях слышит собачий лай. Министр становится на четвереньки и отвечает лаем. Выскакивает сперва маленькая собачка, потом большой пес, и министр спасается от них бегством.

Статуя амура на площадке среди цветов. Каменная скамейка и на ней целующиеся дирижер и Изабелла. Играет оркестр.

Дирижер — Но когда Банко вас встречает, что он говорит?

Изабелла — Он здоровается со мной...

Дирижер — Он вас не узнает?

Изабелла — Не знаю, узнает ли он меня, знаю однако, что он совершенно забыл о том, что должен был на мне жениться.

Дирижер — Вы об этом жалеете?

Дирижер сбрасывает ее руки и отстраняется от нее. Она кладет ему руки на плечи. Поцелуй. Оркестр умолкает... Тогда дирижер, не изменяя позы и продолжая целовать Изабеллу, начинает дирижировать одной рукой невидимому оркестру. Музыка возобновляется. Затемнение.

Вестибюль дворца. На столе принц Адольф читает иллюстрированный журнал. Входит королева с мушкетоном в руках. Она выставляет мушкетон вперед и обращается к сыну.

Королева — Сын мой, вот оружие, которым двести лет назад твой предок Иоганн IV освободил свою страну от рабства.

Адольф (не отрываясь от журнала). — Да. Я видел его в музее.

Королева — Иди же сюда! Ты — мужчина!

Адольф (прекращая чтение) — А?.. Да?!.

Королева (повышая голос) — Достойный ли ты потомок своих предков?

Адольф (с досадой опустив журнал) — Да...

Королева — Тогда следуй за мной!

Королева кладет мушкетон на плечо и торжественно поворачивается к выходу. Принц Адольф скучающей походкой, с журналом в руках следует за ней.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

Королева с мушкетоном на плечах, за ней принц Адольф с журналом в руке идут по залу. У королевы в руке связка ключей.

В круглом зале у дверей спальни Банко королева останавливается.

Королева — Довольно! Надо освободить страну от тирании сумасшедшего. Этим священным оружием сегодня же ночью...

Передает мушкетон принцу. Тот нерешительно берет его.

Принц — А!.. Хорошо...

Королева (торжественно) — Целься метко, сын мой! Ты действуешь на благо Казинарио!

Королева выхватывает у принца журнал, бросает его на пол и подбирает ключи к двери. Принц тем временем украдкой тянется за журналом. Королева отпирает дверь, и принц, не успев поднять журнала, проходит за ней в спальню Банко.

Королева и принц Адольф с мушкетоном в руках прокрадываются к постели Банко. Принц поднимает мушкетон и прицеливается в спящего. Звук спущенного курка. Пауза. Тишина.

Принц (растерянно) — Это ружье не стреляет!

Браун входит в круглый зал. Подходит к двери спальни Банко, трогает ее. Дверь не открывается. Около двери на полу иллюстрированный журнал. Браун удивленно поднимает его, разворачивает и, просматривая страницу, отходит от двери. В другом конце зала Браун присаживается на ступеньки и углубляется в чтение журнала.

Принц Адольф, не отпуская мушкетона, прислушивается.

Принц — Кто это?

Королева — Не знаю!.. Спешим!..

Принц дважды стремительно, но безрезультатно спускает курок.

Банко делает движение в постели.

Королева (замогильным голосом) — Банко! Банко! Пришел твой последний час (толкает принца, шепчет). Стреляй, дурак!

Принц от неожиданности спускает курок и защемляет палец. Он вскрикивает и выпускает из рук мушкетон, с грохотом падающий на пол.

В соседнем зале Браун сидит на ступеньке, углубленный в чтение журнала.

У постели Банко королева испуганно хватает принца. Банко садится и, выхватив из-под подушки какой-то предмет, стремительно направляет его на королеву и принца. Они поднимают руки вверх. Банко бессмысленно смеется. Поворачивает предмет, оказывающийся детским рожком, и начинает играть на нем национальный гимн Казинарио.

В соседнем зале Браун при звуках национального гимна аккуратно кладет журнал и вытягивает руки по швам. Гимн умолкает. Браун садится и снова углубляется в журнал.

В спальне Банко. Королева и принц отнимают у Банко рожок.

Королева — Молчите!.. Молчать!..

Банко вытаскивает из-под подушки другой рожок и, бессмысленно смеясь, подносит его ко рту.

Банко — Второй куплет.

Королева кидается к нему и отнимает рожок.

Королева — Отдайте! Отдайте!

Принц Адольф снова делает безуспешную попытку выстрелить из мушкетона.

Принц — Это невозможно! Из этого оружия никогда не выстрелишь.

Королева (глядя на принца) — Предпримите же что-нибудь! Все равно что! Дурак!

Банко, у которого отняли рожок, начинает петь. Принц ударяет его прикладом мушкетона по голове. Банко падает на подушки.

Из дверей спальни Банко выбегают королева и принц Адольф с мушкетоном. Заметив Брауна, они оборачиваются назад к дверям спальни.

К о р о л е в а — Добрый вечер, господин Банко! Добрый вечер!

Браун при их появлении встает, продолжая держать журнал в руке. Принц подходит к нему.

П р и н ц — Вы как будто взяли мой журнал?

Б р а у н — Ах, он ваш?

П р и н ц — Забавно, не правда ли?

Б р а у н — Очень забавно!

Браун отдает принцу журнал. Принц с поклоном берет журнал и протягивает Брауну мушкетон.

П р и н ц — Вы умеете чинить ружья?

Браун с удивлением берет мушкетон. Принц, заискивающе улыбаясь, отходит к противоположной двери, где стоит королева. Принц растерянно снимает со стоящей рядом с ним вазы крышку и начинает вертеть ее в руках. Браун, взяв мушкетон на прицел, рассматривает его. Раздается оглушительный выстрел. Ваза разлетается вдребезги. Принц испуганно ставит крышку на осколки от вазы.

К о р о л е в а (принцу стремительно) — Дурак!

Королева убегает. Принц устремляется за ней. Браун стоит среди зала с мушкетоном в руках. Из дула мушкетона поднимается колоссальный столб дыма. Вбегает лакей и подбегает к Брауну.

Л а к е й — Что такое? Вы упражняетесь в стрельбе?

Б р а у н — Молчите... Случилось что-то ужасное... Идем!

Браун открывает дверь и вместе с лакеем входит в спальню Банко. Они бросаются к постели. Банко лежит безмолвный и безжизненный. Браун передает лакею мушкетон.

Б р а у н — Я был в этом уверен! Но на этот раз виновные в моих руках.

Браун стремительно выбегает. В круглом зале навстречу ему попадается бегущий камергер.

Б р а у н — Ни с места! Никто не выйдет отсюда! Совершено преступление!

Камергер замирает на цыпочках с поднятыми вверх руками. Браун убегает. Камергер быстро снимает туфлю и протягивает ее вслед Брауну.

К а м е р г е р — Скажите, это вам понадобится сегодня вечером?

Браун стремительно возвращается и кладет туфлю себе во внутренний карман и убегает.

Камергер снова возвращается к старой позе: на цыпочках, с поднятыми вверх руками.

В коридоре двое часовых. Мимо них проходит королева. У самых дверей ее настигает Браун.

Б р а у н — Не шевелитесь! Никто не выйдет отсюда! Совершено преступление, мадам!

К о р о л е в а — Что случилось, сударь?

Б р а у н — Господин Банко умер... В качестве начальника сыска Казинарио я вынужден арестовать Ваше величество по обвинению в убийстве.

Браун хватает королеву за плечо. Она дает ему пощечину.

К о р о л е в а — Нахал!

Браун хватается за щеку. Королева исчезает за дверью Браун, держась за щеку, кидается к часовым.

Б р а у н — Ни с места! Стерегите преступницу!

Около Банко сидит лакей в парадной форме, в крахмальном воротничке, но без галстука. Банко делает движение.

Л а к е й (вскакивает и кричит) — Он не умер! Он не умер!

Банко садится в постели, надевает очки; его лицо серьезно и осмысленно, он с удивлением смотрит на лакея.

Б а н к о — Что это такое? Подойдите сюда! Что вы делаете в моей комнате? Вы не можете дать мне спокойно поспать?

Л а к е й — Сударь, сударь, вы не ранены?

Б а н к о — Ранен? Вы с ума сошли! Вы должны были бодрствовать на вашем дежурстве, друг мой. Почему вы не носите галстука как другие лакеи?

Л а к е й — Но я ношу галстук. Он красив мой галстук! Это все тот же!

Б а н к о — Ага, у вас есть галстук? Убирайтесь вон! Я не желаю иметь вокруг себя сумасшедших.

Банко встает. Лакей пятится от него.

В соседний зал вбегает Браун. Камергер, принявший было свободную позу, немедленно возвращается к той, в которой его оставил Браун. Он стоит на цыпочках с поднятыми вверх руками и скрещенными ногами.

Б р а у н — Не шевелитесь... Останьтесь так. Пусть все останутся на местах.

Л а к е й (вбегая) — Эй! Эй!.. Он не умер!

Б а н к о (выходя вслед за лакеем) — Скажите, господин Браун, Ее величество королева во дворце? Я был бы счастлив, если бы она согласилась меня принять.

Б р а у н — Вы желаете говорить с Ее величеством? Это очень легко сделать! — Он не умер. (К камергеру.) Вы можете уйти... Вы мне больше не нужны.

К а м е р г е р — А мой башмак?

Браун на ходу бросает ему туфлю. Тот стремительно надевает ее, и оба убегают. Банко удивленно смотрит им вслед.

В коридор мимо часовых выбегает королева. Она подбегает к дверям в другом конце.

К о р о л е в а — Изабелла!

Браун проносится в комнату королевы, выскакивает оттуда и обращается к часовым.

Б р а у н — Где королева?

Королева прячется. Браун убегает. Королева входит в спальню Изабеллы.

Изабелла в вечернем туалете стоит у постели спиной к зрителю. При появлении королевы она поворачивается.

К о р о л е в а — Дитя мое... Твой отец не будет королем, твоя мать не будет королевой, а ты — свободна... Ты не выйдешь замуж за господина Банко.

И з а б е л л а — Браво! Я это знала!

К о р о л е в а — Нет... ты ничего не знаешь... Господин Банко умер. А я должна бежать. Прощай!

Королева по ошибке кидается не в ту сторону и отдергивает драпировку, закрывающую балкон. На балконе стоит в парадном мундире дирижер.

К о р о л е в а — Что этот человек у тебя делает?

Изабелла кидается перед королевой на колени. Дирижер кидается на колени рядом с ней.

И з а б е л л а — Простите меня, Ваше величество... Мы тайно помолвились.

К о р о л е в а — Дети мои, будьте счастливы! Прощайте!

Из-за перил балкона появляется лицо Брауна.

Б р а у н — Королева! Где королева? Вы не видели Ее величества?

К о р о л е в а — Затворите окно! (Убегает.)

В круглом зале лакей приносит Банко одно кресло.

Б а н к о — Это все, что вы нашли?

Л а к е й — Я думаю, что дело наладится...

Б а н к о — Почему нет больше кресел во дворце?

Л а к е й — Но я...

Б а н к о — Принесите еще что-нибудь... Стул!.. Кресло!.. Живо! Живо!

Л а к е й — Да... Но... (Убегает.)

Королева бежит через зал и натыкается на Банко. Она вскрикивает и падает в обморок. Банко подхватывает ее и кладет в кресло. Придя в себя, она оглядывает кресло.

К о р о л е в а — Значит, есть еще кресла в Казинарио.

Б а н к о — Почему бы не быть здесь больше креслам?

Вбегает Браун. Он падает перед королевой на колени.

Б р а у н — Извините, мадам, извините... Я обвинил Ваше величество несправедливо, я ошибся впервые за всю свою карьеру. Я хочу быть наказан.

К о р о л е в а — Не понимаю, сударь!.. Вы мне не нужны. Можете уйти!

Браун вынимает наручники и протягивает их королеве.

Б р а у н — Нет, мадам... Я хочу быть арестованным.

К о р о л е в а — Оставьте меня, сударь!

Б р а у н — Хорошо, мадам. В качестве начальника сыска Казинарио я арестую сам себя за преступление в оскорблении Вашего величества.

Браун надевает себе на одну руку наручники, берет свободный конец в другую и торжественно выводит себя из комнаты.

Банко и королева удивленно смотрят ему вслед.

Королева — Вы хотели со мной говорить, господин Банко.

Банко — Я хотел лишь спросить, когда Ваше величество соизволит назначить дату церемонии?

Королева — Какой церемонии?

Банко — Церемонии моей свадьбы.

Королева — Не хотите ли возобновить этот разговор завтра? До свиданья, господин Банко, до свиданья!

Королева убегает.

Принц Адольф лежит в постели. Принцесса сидит рядом с ним. Рассказ принца торжественен и хвастлив.

Принц — Надо было освободить королевство от опасного безумца. Я взял мушкет Иоганна IV... Я выстрелил... Выстрела не было... Тогда, ухватив оружие за дуло, я одним ударом проломил тирану череп. Вот!

Королева (вбегая) — Дурак! Банко жив! Банко больше не сумасшедший. Идемте в комнату Изабеллы, надо с ней поговорить! (Убегает.)

Принцесса (презрительно принцу). — Что вы пили сегодня вечером?

Спальня Изабеллы. Изабелла, готовая ко сну, в пеньюаре сидит на краю постели.

Королева — Судьба нашей династии, благополучие Казинарио зависят от тебя.

Изабелла (вскочив) — Опять?

Королева — Да!

Подавленная Изабелла садится.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

Королева приближается к Изабелле.

Королева — Дитя мое, я остаюсь королевой, после моей смерти твой отец будет королем, твоя мать станет королевой, а ты через несколько дней выйдешь замуж за самого богатого человека в мире.

Изабелла (вскакивает) — Что?

Дирижер (в пижаме и ночных туфлях вскакивает с постели) — Что?

Королева — Что этот человек у тебя делает?

Изабелла — Вам это известно.

Королева — Да... но в этом костюме!

Изабелла и дирижер падают перед ней на колени.

Изабелла — Извините, Ваше величество... Мы тайно поженились.

Королева — В течение часа?

Изабелла — Нет, уже давно.

Дирижер — Благословите нас!

Королева дает им по пощечине и выбегает. Навстречу ей идут принц, читая журнал, и принцесса. Королева с размаха выхватывает у принца журнал.

Королева — Банко больше не сумасшедший, он хочет опять жениться на Изабелле, а она уже замужем.

Принц — Ах... (и берет у королевы обратно журнал).

К Банко подбегает директор его предприятий и падает перед ним на колени. Банко поднимает его.

Директор — Господин Банко, умоляю вас, выслушайте!

Банко — А, здравствуйте, дорогой друг! Придите в себя.

Директор — Я должен сообщить вам тягостные новости, — в настоящее мгновенье вы возможно разорены.

Банко — Разорен? Вы тоже с ума сошли?

Директор — Нет... Разрешите сказать вам несколько слов.

Банко — Ну, говорите.

Входит камергер. Заметив Банко, он становится на четвереньки и начинает лаять. На четвереньках уходит.

Банко (с ужасом смотрит ему вслед)... Сумасшедшие... сумасшедшие... Значит еще не настал конец! (Вошедшему лакею.) Нехватает стульев!

Директор — Ничего не понимаю... Мне сообщили, что банк не отвечает.

Банко — Настаивайте... Пригласите сюда министров.

Через дворцовую решетку видна площадь.
На площади вокруг памятника Банко в два круга двигаются навстречу друг другу гимнастическим шагом цепи людей. Из ворот дворца выбегает Изабелла в широкополой шляпе, с наклеенными усами, в брюках и рубашке, заправленной в брюки. Она становится в круг и проделывает вместе со всеми гимнастические упражнения.

Банко у балконной двери смотрит на площадь.

Банко — Сумасшедшие! Сумасшедшие!

Лакеи несут стулья в зал заседаний совета министров.

У дверей зала заседаний министр на четвереньках.

Лакей — Он больше не лает...

Другой лакей — Господа министры...

Камергер — При таких условиях вам, может быть, было бы лучше войти стоя...

Министр — Вы так думаете?

Зал заседаний совета министров. Министры встают и входят в зал. У них бороды; они в коротких штанах; на них носки и подвязки. Министры садятся в кресла.

Банко — Здравствуйте, господа, я определенно думаю, что галстуки больше не в моде.

Камергер — Галстуки для министров.

Площадь перед дворцом. Круг людей останавливается. У Изабеллы отвалился один ус. Ее сосед удивленно смотрит на нее. Она поправляет ус.

Принц и принцесса в комнате Изабеллы. В комнате разгром. Все вещи вынесены.

Принцесса — Она все унесла.

Королева (вбегая) — Я решила... Ничего еще не потеряно. Поскольку Изабелла повенчалась тайно, она может также тайно развестись.

Принцесса — Да... но она уехала.

Королева — Изабелла уехала... Где она?

Принцесса растерянно разводит руками. Королева выхватывает у принца журнал, бросает его на пол и убегает.

По улице идет толпа музыкантов с чемоданами, посередине дирижер в экзотическом женском костюме, в шляпке и в туфлях на высоких каблуках.

Банко за столом в зале заседаний совета министров. Министрам раздают галстуки. Они их надевают. Директор предприятий Банко у телефона.

Банко — Господа, на следующий день после моей свадьбы я уплачу казне обусловленную сумму. Вопрос идет о том, чтобы установить дату церемонии возможно раньше в интересах государства.

Министр — Очень хорошо!

Другой министр — Надо узнать мнение нашего коллеги по протокольной части.

Банко — А где он?

Камергер — Господин министр по протокольной части!

Банко — Пусть войдет!

Дверь открывается, и на четвереньках, лая, входит министр по протокольной части.

Министр — Больше так не ходят. Встаньте.

Министр по протоколам смущенно встает и садится на место.

Директор (у телефона) — Алло! Господин Банко, я добился континента, жду звонка из правления.

Банко подходит к телефону.

Камергер — Ее величество королева!

Все встают. Входит королева.

Королева — Здравствуйте, господа!

Банко (держа трубку навесу) — Ваше величество извинит меня. Алло!.. Дирекцию «Банко и К°»... Алло!..

Пустой зал дирекции. Телефонный звонок. Через зал проходит кряхтя сторож. Телефонные звонки продолжаются. Сторож подходит к телефону.

Сторож (хрипя) — Алло!

Банко с телефонной трубкой в руках. Министры и королева прислушиваются.

Банко — Я хотел бы поговорить с кем-нибудь из директоров... Как так — нет! Тогда можно уполномоченного.

Ночной сторож в пустом зале неумело держит телефонную трубку.

Сторож — Дирекция уже три дня закрыта. Да... закрыта... закрыта...

Банко изумлен. Он смотрит с удивлением на стоящего рядом с ним директора. Королева и министры молча слушают.

Банко — Да... Да... Но, наконец, попросите кого-нибудь к телефону! Я — господин Банко. Да... Банко, председатель правления. Я хотел бы поговорить с одним из моих сотрудников.

Сторож в пустом зале, сняв шляпу, почтительно кланяется телефонному аппарату.

Сторож — Господин Банко, вам придется обратиться в полицию. Дирекция закрыта. Мне сказали направлять всех в полицию.

У Банко валится трубка из рук. Все делают движение к нему. Банко, овладев собой, подносит снова трубку к уху и улыбается.

Банко — А, это вы, дорогой друг, должен сообщить вам приятную новость...

Камергер (подбегая к королеве) — Полиция сообщила, что принцесса... (Королева останавливает камергера и прислушивается к разговору Банко.)

Банко — ... Через несколько дней я женюсь. Не так ли? Да, через несколько дней... Надо возможно раньше послать в Казинарио ту сумму, о которой мы говорили. Да... триста миллионов. Положим, четыреста... золотом разумеется... Итак, я рассчитываю на вас. Хорошо?

Сторож (испуганно кланяется в пустом зале) — ...Вам бы обратиться в полицию! Мне сказали направлять всех в полицию. (Вешает трубку.)

Банко — До свиданья, дорогой мой! До скорого свиданья! Мои лучшие пожелания. Итак, все устроено. Свадьба через неделю. (Вешает трубку.)

Королева делает вид, что ей дурно. Камергер и один из министров подхватывают ее и доносят до дверей. За дверьми они бегут. Вдруг раздаются звуки национального гимна. На краю эстрады лакей пустил патефон. Королева и камергер останавливаются, медленно и торжественно проходят мимо эстрады и затем снова бегут.

Затемнение. Оркестр играет на берегу. В моторную лодку садятся принцесса Изабелла в мужском костюме и дирижер в женском.

Дирижер — До свиданья.

Принцесса — До свиданья.

Дирижер — Не забывайте вашего начальника. До свиданья. Прощайте.

К моторной лодке подбегают королева, принц, его жена, камергер и начальник полиции.

Королева — Довольно! Прекратите эту музыку. Распаковывайте чемоданы!

Музыка обрывается. Камергер стаскивает два чемодана. Из-под чемоданов раздается детский плач. Камергер испуганно снимает еще один чемодан и обнаруживает двух плачущих детей.

Принц — Вы видели?

Королева — Что это такое?

Дирижер и Изабелла падают в моторной лодке на колени.

Изабелла — Извините... Я Вам сказала еще не все... Мы женаты уже три года. Это Ваши правнуки.

Камергер укладывает назад в лодку чемоданы.

Королева и принцесса в обмороке. Дирижер отвязывает моторную лодку.

Принц — Смелей!

Королева (приходя в чувство) — Хорошо! Я пожертвую собой, чтобы спасти государство.

Моторная лодка отделяется от берега. Волны пенятся за ней.

Море на карте. Карта движется. На карте надпись: «Океан». На карте маленькие островки. Один из этих островков увеличивается на карте и останавливается перед зрителем.

Прибой. На берегу, у самых волн, на песчаном пляже дирижер в кокетливо вышитых трусиках и тапочках с тем же рисунком. Перед ним радиоприемник: звучит марш Казинарио.

Дирижер — Изабелла! Скорей! Я добился Казинарио.

Появляется Изабелла в трусах, бюстгалтере и туфлях с тем же рисунком, что трусы ее мужа. За ней двое ребят, совершенно голых и загорелых, в таких же шапочках.

Изабелла — Казинарио?

Дирижер — Да...

На балкон королевского дворца выходит старая королева в подвенечном платье. За ней Банко во фраке.

Диктор — Сегодня отпраздновали в Казинарио свадьбу Ее величества королевы Казинарио...

Толпа за дворцовой решеткой на площади около памятника Банко восторженно приветствует королеву и Банко.

Диктор — ... с господином Банко, знаменитым финансистом, являющимся, как известно, премьер-министром Казинарио...

На эстраде оркестр играет национальный гимн Казинарио. Дирижерский пульт пуст.

Диктор — ... Толпа приветствовала свою знаменитую государыню, и королевский гимн был несколько раз исполнен дворцовым оркестром...

Радиоаппарат на пляже у самого берега моря. Звучит национальный гимн. Изабелла сидит рядом с дирижером. Она кладет ему голову на плечо, он целует ее и, не прекращая поцелуя, одной рукой дирижирует перед радиоприемником.

Королева и Банко выходят с балкона в зал. Навстречу им бегут принц и принцесса с газетой.

Принцесса — Идем... Идем... Скорее.

Принц — Невероятно... Бессмысленно...

Королева — Что такое?

Королева читает газету и в бешенстве протягивает ее Банко. Тот, взглянув равнодушно, возвращает газету.

Банко — Как! Вы этого не знали?

Пауза. С балкона выходит камергер.

Камергер — Народ вызывает Ваше величество.

Банко (направляясь к балкону) — Мадам, мы должны приветствовать народ.

Королева у самого балкона настигает Банко и хватает его за отворот фрака.

Королева — Наконец, скажите, — это правда?

Банко — Да, мадам.

Королева — Вы разорены?

Банко — Совершенно разорен, мадам, но я рассчитываю на доброту Вашего величества, рассчитываю на скромную пенсию.

Банко открывает балконную дверь и выходит на балкон. Королева дает пощечину стоящему рядом камергеру и также выходит на балкон.

Снизу, за дворцовой решеткой, на площади у памятника Банко их приветствует восторженная толпа. Королева и Банко кланяются. Приветствия толпы нарастают. Поют национальный гимн Казинарио.

ИСКУССТВО ПОЛИТИЧЕСКОГО ПАМФЛЕТА

Н. ОТТЕН

Для не знающего французский язык оригинал фильма «Последний миллиардер» представляет почти полную бессмыслицу. Беспрерывно бегает старуха-королева, многократно заламывает дирижерскую палочку над головой капельмейстер, герои щедро раздают друг другу пощечины и много, очень много и очень быстро разговаривают.

Почти полной бессмыслицей является и самый текст этих разговоров, взятый отдельно от изображения. Это убористая тетрадка разорванных реплик, каждый кусок которых не имеет прямой связи со следующим и совершенно невнятен сам по себе. Стенограмма изображения — абсолютно точная и подробная запись видимого на экране — также не дает ни сюжета, ни смысла. Между тем фильм «Последний миллиардер» Рене Клера может служить образцом построения сюжета в своем жанре, прим ром доведения всех образов до полного выражения, доведения самой темы до полной ясности.

Дело в том, что мы почти впервые в звуковой кинематографии встречаемся с произведением, звук и изображение которого невозможны один без другого.

Это положение усугубляется еще и тем, что «Последний миллиардер» — произведение, глубоко кинематографическое в лучшем смысле этого слова. Мы знали фильмы, где звук и изображение являлись обязательными, неотъемлемыми компонентами произведений, но эти фильмы снимались с одной точки в каждом эпизоде, между зрителем и экраном создавалась театральная дистанция видения, и поэтому звучащее с экрана слово обретало театральную сущность.

«Последний миллиардер» — фильм большого мастерства и превосходной изобретательности именно с точки зрения его специально кинематографической выразительности. Его композиция, разбором которой следует заняться отдельно, чрезвычайно сложна и ёмка. Автор нашел такое разнообразие и сложное сочетание изобразительных и словесных планов, которое мыслимо только при свободном владении кинематографическим мастерством.

Правда, строение фильма определялось и облегчалось его жанровыми особенностями. «Последний миллиардер» — это политический памфлет. И дело здесь не только в основной идее автора — о безысходности капиталистических кризисов, дело во всем подходе к материалу, в традициях, на которых этот подход к материалу выращивался.

Перед нами явно анекдотическая ситуация, развертывающаяся в нарочито экзотической стране. Но разве то, что там происходит, не типично для вполне реально существующих капиталистических стран? Люди дико ведут себя в фантастических и абсурдных положениях. Но разве мы в них не узнаем живых и типических деятелей стран современного Запада? Разве кризис, обесценивая деньги, не возрождал натуральный обмен в ряде капиталистических стран? Разве не уничтожались, не выбрасывались в море товары в странах, страдающих от перепроизводства? Разве «трудовые лагери» фашизма — это не издевательство над здравым смыслом и человеческим достоинством? Нет! Все, что показывает Рене Клер, имеет точный адрес и без ошибки попадает в цель.

Смотря фильм, а в особенности читая записанный сценарий, можно убедиться, что каждое положение остроумно, прекрасно найдено и без ошибки рассчитано на смех. Но даже смотря фильм, зритель, обладающий прекрасным знанием языка, за редким исключением не смеется. В чем дело? — Перегрузка! — объяснил кто-то. Пяти прекрасных сюжетных находок Рене Клера хватило бы на великолепную комедию. У него их сто... и смеяться невозможно.

Глубоко неверное объяснение! Я убежден, что Рене Клер меньше всего рассчитывал, что на его фильме будут весело подхахатывать, в упоении похлопывая себя по бокам. Такое веселье было бы прежде всего не в национальных традициях жанра, превосходно усвоенных и использованных Рене Клером.

Перечтите «Кандида» Вольтера. Это смешно? — Ни в какой мере. Возьмите ближе. Прочтите любой из памфлетов французских революций и, наконец, дайте самому веселому и расположенному к смеху человеку «Восстание ангелов» или «Остров пингвинов» Анатоля Франса. Право же он не будет смеяться. Памфлет рассчитан на другую эмоцию. Задача памфлета — обнажить явление, показать глупость — глупостью, идиотизм — идиотизмом, показать, как они сами ведут себя к гибели. И делается это в памфлете зло, а не весело. И зло делает это Рене Клер.

Памфлет требует сарказма, а не юмора. Но вместе с тем при совершенно невероятных положениях памфлет требует реалистической достоверности в мотивировках поведения героев в этих положениях. Эта особенность вызывает, с одной стороны, язвительную улыбку и, с другой — дает через картину этой улыбке точный и конкретный адрес.

Рене Клер, продолжая высокие традиции французского памфлета — традиции Вольтера и Анатоля Франса, — дает своим героям весь комплекс человеческих качеств, эмоций, переживаний и свои, не похожие на другие характеры.

Эта индивидуализация героев, попадающих в невероятные, но по существу типичные положения и делающих там вполне типичные поступки, и дает фильму чрезвычайно точную направленность и полнокровность.

Может быть в значительно меньшей мере это видно из сделанной мною записи сценария с фильма. Если бы можно было описанием художественного произведения заменять самые произведения, нам не нужны были бы ни музеи, ни выставки, и спектакли сохранялись бы вечно. Стоит ли жалеть, что это невозможно? — «Неповторимость» искусства — одно из основных его достоинств, элемент его силы.

Но зачем тогда записывать сценарий с готовых фильмов? Один «ортодокс» и «критик» выражал по этому поводу недоумение. Бесспорно, авторский сценарий — это художественное произведение, предназначенное для творческого исполнения в кино. Театральная пьеса — это произносимые со сцены тексты, место произнесения (действия) которых оговорено автором. Самое же действие заложено автором в «подтексте», в смысле произносимых реплик и может трактоваться относительно свободно любым театром. Поэтому запись спектакля дает только фиксацию необязательной трактовки данной пьесы, в данном театре. Иное дело сценарий, где изображение не оторвешь от слова, где мы имеем дело не с «подтекстом», который режиссер волен расшифровывать как может и как хочет, а с двумя равноправными и равнозаданными компонентами произведения — словом и изображением. Малейшее изменение одного из этих компонентов при постановке ведет по существу к перестройке драматургии фильма.

Поэтому законным является создание наряду с художественным произведением, предназначенным для творческого исполнения в кино, т. е. сценарием, и записи драматургии готового фильма. Такая литературная запись фильма является важным вспомогательным материалом, без которого чрезвычайно затруднен анализ фильма и его драматургии.

Создание и публикация таких записей наряду с публикацией авторских сценариев и генеральных планов дадут молодой кинематографической науке и критике часть той документации, отсутствие которой особенно тормозит ее развитие.

„ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА“. Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Оператор А. Поликевич. Госкинпром Грузии

„ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА“. Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Оператор А. Поликевич. Госкинпром Грузии. На фото: нар. арт. А. Хорава

ЧТО СЛУЧИЛОСЬ?

А. КАПЛЕР

Мне пришлось за последнее время просмотреть целый ряд сценариев, посвященных сегодняшнему дню нашей страны. Во всех этих сценариях, вне зависимости от идейной и художественной ценности каждого из них, есть попытки наметить не только нового положительного, но и нового отрицательного героя. Этот герой — вовсе не вредитель. Это вполне советский человек — честный, грамотный, общественно-активный инженер или техник, хозяйственник-трестовик, экономист. Но в какой-то момент его поражает странная слепота, тяжелый консерватизм мышления, который заставляет его сопротивляться новым формам работы, складывающимся на производстве. В докладе тов. Молотова на слете стахановцев не названы фамилии руководителей архангельского лесопильного завода, на котором работает рамщик Мусинский, один из первых стахановцев Северного края. Но мне кажется, что именно эти руководители представляют собою такой новый тип отрицательного героя, о котором я только-что говорил.

«Поскольку администрация и инженерно-технический персонал свято верили в свои «спокойные» нормы и имели специальных контролеров за машинами по соблюдению этих норм, тов. Мусинский начал действовать вначале тайком от своего начальства, однако с серьезным обдумыванием каждого своего шага, вместе со всей бригадой. Так... незаметно для администрации он перешагнул за плановую норму в 95 кубометров в рамосмену и достиг 130 кубометров в рамосмену. После этого он поставил в известность администрацию, и по его просьбе было назначено техническое наблюдение за работой его оборудования и за качеством выпускаемой продукции».

Кто эти люди, эти руководители, от которых советский рабочий, на советском лесозаводе скрывает свою работу, позволяющую во много раз превысить установленные нормы и чуть ли не вдвое увеличить производительность труда? Кто это — вредители, чужаки, пробравшиеся на завод, нэпманы, офицеры?

Но ведь ситуация в данном случае как раз обратна обычной: прячутся обычно чужаки, скрывают свои отвратительные замыслы вредители, а здесь прячется рабочий, ударник, человек, заслуживающий самой высокой награды, признательности и уважения.

Разумеется, руководители архангельского лесозавода отнюдь не чужие люди и не вредители. После экспертизы, т. е. в тот момент, когда выяснились огромные преимущества предложенного тов. Мусинским способа работы, они всеми силами поддерживали его, подхватили его инициативу.

Они просто люди, временно пораженные странной слепотой косности и рутины, привычки и традиции (и тов. Мусинский превосходно учитывал эту страшную силу привычки, когда начинал свою работу втайне, скрываясь от ревнивого контролерского глаза). Они вовсе не на всю жизнь закреплены в звании отрицательных героев. Они — временно отрицательные.

Кинематографистам стоит задуматься над этим примером, потому что в области производственной они очень часто оказываются подверженными той же слепоте, той же болезни традиционализма и рутинерства, которая заставляет людей держаться за старое, как бы плохо оно ни было, и пуще огня бояться нового, какие бы перспективы оно ни сулило.

◆

Совершенно очевидно, что в тех производственных рамках, в которых до сих пор существовала советская кинематография, она больше существовать не должна и не может. Я говорю не только о непосредственно производственных условиях съемки или работы осветительного либо столярного цеха. Я говорю обо всем процессе производства картины — от заказа сценария, работы с актером, планировки мизансцены — вплоть до отзыва на картину, печатающегося в общей или специальной прессе.

Советская кинематография переросла те производственные условия, в которых она до сих пор существовала. Эта истина совершенно очевидна не только высококвалифицированным мастерам кино, но и любому помощнику режиссера или администратора. Да эти условия и в минувшие годы были отнюдь не всегда и не во всем благоприятны. Особенно неблагоприятны были они для кинодраматургов. Не случайно у нас так часто раздавались жалобы кинодраматургов на полную анархию и хаос в области сценарных заготовок. Недаром на встречах писателей и кинематографистов так часто ощущается некоторая отчужденность, в которой повинны в большинстве случаев отнюдь не писатели и не кинематографисты, но негодная система отношений между людьми на производстве.

Через два-три года количество выпускаемых нашими фабриками картин увеличится в десять, двадцать, в несколько десятков раз. Это потребует соответствующего числа сценариев. Можно законно притти в ужас, можно заболеть тяжелой неврастенией и считать себя человеком, одержимым галлюцинациями, если вообразить, что это огромное количество сценариев будет заготовляться в том же порядке и теми же способами, в каком они заготовлялись до сих пор.

Совершенно очевидно, что вся наша сценарная практика требует коренной ломки старых методов, старых организационных форм, старых способов и приемов. Эта ломка, это создание новых организационных форм в области сценарных заготовок предусмотрены в общем плане реконструкции советской кинематографии.

И вот здесь-то и начинаются недоразумения, боязнь реорганизации, нежелание подумать над тем, какими путями и методами следует строить заново сценарную работу. Не нужно думать, будто эта боязнь является профессиональным признаком кинодраматургов. Ее в равной мере разделяют и некоторые режиссеры, которых пугают перспективы общей реконструкции фабрик.

Сколько жалоб на непорядки приходится слышать каждому кинематографисту: на нехватку сценариев и нехватку актеров, на отсутствие площади в павильонах, на скудное техническое оборудование, на качество пленки, на погоду, на копировальную фабрику. Но стоило появиться проекту, в котором предусмотрены коренная реорганизация фабрик, оснащение их новой техникой, введение новых организационных форм работы, как сразу жалобы эти прекратились, и началась эра критики, сомнительной уже потому, что она исходит из неожиданно обнаружившейся любви к порядкам, справедливо вызывавшим до сих пор нарекания.

Некоторым вдруг показались любы и кустарная техника, и простои, и «штурмовщина» в те дни, когда спешно приходится наверстывать упущенные возможности съемки. Они пытаются сделать вид, будто ничего не случилось и можно сегодня «крутить» картину так же, как пять, восемь, десять лет назад, хотя за эти годы мы освоили технику звукового кино, хотя советская кинематография колоссально выросла и идейно, и художественно, хотя построены десятки и сотни новых кинотеатров, расширена сеть колхозных передвижек, хотя зритель требует новых картин, отражающих все величие и всю мощь нашей страны.

◆

Несоответствие между ростом и размахом советского киноискусства и теми условиями, в которых оно ныне существует, выражается прежде всего в том, что эти усло-

„СЕМЕРО СМЕЛЫХ". Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: Женя (Т. Макарова), Легников (Н. Боголюбов) и Молибога (Н. Алейников)

вия не соответствуют темпам развития советской кинематографии. Из этого несоответствия между условиями и темпами развития возникает та спешка и та паника, которая не может не поразить всякого стороннего наблюдателя, случайно очутившегося на кинофабрике. Спешно заказываются сценарии, в слишком краткие сроки. Для того чтобы они могли выйти идейно и художественно полноценными, спешно вносятся необходимые поправки, в необычайной спешке набираются актеры, к которым режиссер не успевает как следует присмотреться и оценить возможности каждого, спешно снимают, монтируют, спешно исправляют смонтированную уже картину, перебрасывая первую часть на место последней, вторую на место третьей, создавая таким образом новый, второй сценарий, который в конце концов оказывается ничуть не лучше, если не хуже, первого.

Я вовсе не настаиваю на увеличении сроков производства фильма. Отнюдь! Реконструкция, которая будет проведена в области кино, колоссально сократит эти сроки, но она вместе с тем позволит использовать их с максимальной полнотой, без всяких потерь рабочего времени, наиболее рационально и целесообразно.

Спешка и суматоха стали какими-то особыми профессиональными признаками кинематографиста. Нам как будто лень остановиться на мгновенье и без всякой паники подумать о том, что сегодня мы создаем условия, в которых будем работать через пять, шесть, восемь лет; о том, что проблема реконструкции кинематографии решает наше собственное будущее; о том, что никогда, ни в какой другой стране перед кинематографией не было таких блестящих перспектив развития, как сегодня в Советском союзе; о том, что советскому кино предстоит будущее, во много раз более блистательное, нежели его прошлое и настоящее.

Не стоит брать на себя роли отрицательных персонажей, не стоит быть близорукими.

◆

В плане реконструкции, в плане создания большой кинематографии, разработанной руководством ГУКФ, есть один пункт, вызывающий, кажется, наибольшие нападки одних, иронию и скептицизм других. Это тот раздел плана, который посвящен изменению методов нашей сценарной работы. Это тот раздел, в котором предлагается осуществить известное разделение труда в процессе работы над одним сценарием. Повторяю, именно этот пункт плана вызывает, кажется, наибольшие сомнения.

Но разве случаи такой совместной работы не встречались в нашей практике? Разве не поручались диалоги к уже готовому в фабульном плане сценарию отдельным писателям? Разве не бывало в нашей практике случаев, когда целый ряд эпизодов в уже поставленном сценарии принадлежал не тому сценаристу, чья фамилия значилась на афише, а кому-либо из консультантов или товарищей по ремеслу, которые в порядке взаимной помощи и поддержки дорабатывали сценарий совместно с автором? Наконец, разве нет среди кинодраматургов людей, из которых одному удается театральная и сюжетная линия сценария значительно больше, нежели диалоги, другому — при неумении построить композиционно-четкую линию развития действия — драматургическая напряженность отдельных эпизодов...

Недавно один человек, решительно никакого отношения к кино не имеющий и отнюдь не предполагающий специализироваться в этой отрасли, рассказал мне следующий случай. Существовала женщина, незадачливая и одинокая. Она была портнихой, но это ремесло ей решительно не удавалось. Неудачи преследовали ее и в личной жизни: она любила человека, который решительно не заслуживал не только любви, но даже хорошего к нему отношения. Человек этот был некрасив, с большими рябинами на лице; был он лодырь и пьяница, и его уже неоднократно увольняли за прогулы.

К героине этого эпизода он относился отвратительно, но расставаться с ней не хотел, и, когда она пыталась уйти от него, угрожал скандалом и побоями. Она, наконец, решила, что ей необходимо устроиться на службу куда-нибудь в другой город. Стала узнавать у знакомых, и, наконец, ее направили в управление Севморпути. Там стали расспрашивать, что она умеет делать, и, когда выяснилось, что она решительно ничего не умеет, устроили уборщицей на первое же отплывающее в северную экспедицию судно. Этим судном оказался пароход «Челюскин», героическая история экипажа которого общеизвестна. Думаю, что рассказывать эту фабулу дальше не имеет смысла.

Пусть читатель не поймет меня неверно: я вовсе не настаиваю на том, чтобы именно этот эпизод был реализован в сценарии. Но действительность каждый раз дарит нам сотни, тысячи, десятки тысяч сюжетов, которые несравненно ярче того, что мы реализуем в кино. Необходимо собирать сюжеты, собирать человеческие характеры, собирать то, что нам дает жизнь, и то, что мы пропускаем сквозь пальцы из-за глупой кустарной системы нашей работы.

◆

Не следует делать только одного: не следует догматизировать этого принципа организации сценарных заготовок. «Заставь дурака богу молиться, он себе лоб расшибет», — эта пословица, к сожалению, оказывается слишком часто применимой к руководителям художественных бюро наших фабрик. Мне кажется, что смысл плана реорганизации сценарных отделов заключается в том, что нам предоставляется самая широкая возможность обращаться к любым формам работы, для того чтобы создать кадры высококвалифицированных кинодраматургов, для того чтобы обеспечить фабрики замечательными сценариями.

В свое время кем-то из московских сценаристов был выдвинут проект прикрепления начинающих сценаристов к мастерам кинодраматургии. Я не знаю, каковы были реальные результаты этого предложения. Но эта мысль представляется мне заслуживающей внимания и столь же осуществимой, как и воспитание новых кадров режиссеров путем шефства крупнейших мастеров режиссуры над выдвинувшимися на производстве ассистентами, впоследствии самостоятельными постановщиками.

Думаю, что в связи с введением новых методов сценарного дела не следует полностью забывать старых. Так, в Москве работает Киноакадемия, среди слушателей которой есть люди, намеревавшиеся специализироваться в области кинодраматургии. Это дело необходимо всемерно укреплять, потому что в академию попадают самые способные, самые одаренные люди, подающие наибольшие надежды.

Один из консультантов ленинградской фабрики критик Н. Коварский выдвинул мысль о создании специальной сценарной мастерской, в состав которой должны войти преимущественно молодые писатели, уже имеющие по одной, по две книги, т. е. обладающие уже определенными литературными навыками, умением строить сюжет и характеры и т. д. И это стоит сделать. Нужно только хорошо, умно придумать форму работы с этими людьми.

„ДАРИКО". Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш. Апакидзе. Госкинпром Грузии. На фото: арт. Т. Цицишвили в роли Дарико и арт. А. Жоржолиани в роли Мосе

„ДАРИКО". Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш Апакидзе. Госкинпром Грузии

„ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА". Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Оператор А. Поликевич. Госкинпром Грузии. На фото: засл. арт. Ната Вачнадзе

ОСВОЕНИЕ АМЕРИКИ

Л. ТРАУБЕРГ

Стенограмма эта и правлена, и неправлена. Неправлена, ибо для правильной передачи всего сказанного (а говоришь, значит, влияешь не только словами) нужно было все писать заново. Правлена, ибо я позволил себе вставить отдельные, не сказанные абзацы, правда, нигде не меняя высказанного. Я не хотел бы, чтобы стенограмма эта принималась как статья. Это только заявка. Я рискую согласиться на помещение ее, ибо не в состоянии сейчас писать статью и в то же время не в состоянии «замолчать» некоторые из подымаемых мною вопросов. Перечитывая стенограмму, я убедился в том, что подымаю их плохо, несвязно и неубедительно. Ну, что же, сочтем эту стенограмму векселем на статью. Может быть даже вексель этот кто-нибудь великодушно пожелает оплатить за меня.

◆

Мы выслушали собственно два доклада тов. Шумяцкого, и это затрудняет нас, выступающих. Мне хотелось бы высказаться и по пунктам первого доклада — о реконструкции нашего производства, и по пунктам второго доклада — о творческом методе. Если начать говорить, — а мы почти год по-настоящему не разговаривали, — то и по одному, и по другому поводу, особенно по второму, можно говорить часами. Но самое трудное, думалось мне, связать оба доклада. Однако, подумав, я увидел, что оба вопроса на самом деле тесно связаны, неотрывны друг от друга.

Попробую (может быть еретически — у меня имеется это свойство,— не будем придираться к формулировкам) объяснить, в чем я вижу связь.

Здесь спорили, высказывались против стандартизации кинематографии. Конечно, протест этот правилен. Стандартная, стандартизованная кинематография ремесленных подражаний, мертвых копий нам не нужна. Но я не хотел бы метафизически понимать и в результате совсем отбрасывать это самое понятие стандартизации.

Может быть не мне, а более грамотному в области истории и теории искусства человеку следует поставить вопрос, не присутствуют ли начала какого-то другого, не копировочного, а высоко понимаемого стандарта даже в самых замечательных произведениях мировой живописи, литературы, музыки. Я рискну предложить для обсуждения и другой, еще более дискуссионный, вероятно, вопрос: не рождала ли иногда большая эпоха искусства, даже самая богатая индивидуальными различиями методов художников, некоторые общие для всех них нормативы, в конечном счете помогавшие каждому лучше по-своему, по-особому показать действительность, а всем им вместе создать художественную характеристику данной эпохи?

Боюсь, что говорю туманно, а может быть, наоборот, говорю слишком тривиально. Однако вынужден говорить. По-моему слишком большое успокоение существует на нашем теоретическом фронте. Мне, простите, кажется, что многие из нас великий лозунг «социалистического реализма» (совпавший примерно по времени с не менее великой датой—23 апреля) поняли как всеобщую индульгенцию стилей, а не как знамя борьбы за наиболее высокий стиль.

Мне хотелось бы только поставить этот вопрос. Чтобы заняться им как следует, нехватит сейчас времени. Вернуться к нему — обязательно надо. Я верю в то, что социалистический реализм, вмещающий все лучшее из созданных человечеством прогрессивных стилей, в то же время, а может быть и в первую очередь означает борьбу с остатками других, ненужных, по существу лживых на сегодня стилей, суживающих размах, аудиторию искусства, особенно нашего, самого массового.

Как часто приходится слышать ссылки на замечательные тенденции постановления от 23 апреля, на частые и настойчивые советы вождей нашей великой партии заниматься всеми жанрами, проникать в новые области искусства. Но почему-то нередко ссылки эти слышишь от товарищей, не понимающих по-моему основного смысла всей партийной политики в области искусства: «счета на миллионы». Как часто слышим мы эти ссылки от людей, желающих удержать в творчестве своем или своих друзей как раз то, что мешает дойти до миллионов, помочь этим миллионам строить социализм.

Проникновение в новые области, овладение новыми жанрами безусловно требовало и еще потребует смелых экспериментов. Но не следует разве рассматривать эти эксперименты отнюдь не как добродетель? Не является ли требование для себя этакого «перманентного эксперимента» как раз тенденцией к обратному, к консервативному застыванию в пределах уже пройденных советским кино методов, к борьбе под флагом «поиски социалистического реализма» против реализма вообще?

Раз и навсегда надо отказаться от разделения художников на «изобретателей» — сторонников эксперимента и «приобретателей» — безусловных его противников, на Колумбов и рантье. Это почти немыслимо по отношению к советским художникам. Взгляните на большинство наших лучших картин... Разве они подобны одна другой? Нельзя разве, учтя все уроки предыдущего, приобретя все действительно ценное, что есть в ряде наших фильмов, итти вперед, легче изобретая, лучше обновляя приемы правдивого познавания, отображения действительности именно на базе основного, приобретенного.

Если взять советскую кинематографию в прошлом, вы увидите, что она строилась на перманентном, обязательном эксперименте, на обжирании изобретательством, на возведении абсолютного риска в первую добродетель. Это не значит, что и в этой кинематографии не было никаких «нормативов», т. е. рационального использования чужих изобретений. Но, во-первых, зачастую нормативы эти были выхолощенными, механически заимствованными, в конечном счете формалистическими, во-вторых, все боялись признать у себя такие нормативы! Как же, ведь можно оказаться еще вычеркнутым из списка заядлых Колумбов!

Капитаны Гаттерасы открывали свой маршрут команде только в последний момент. Только в последний момент мы, Колумбы, Гаттерасы, кинорежиссеры, открывались команде (зачастую и в последний момент не открывались, а случалось, и себе открыться не могли).

Режиссер один определял все нормативы для своей картины, категорически отметая как вредные какие бы то ни были общие нормативы. Режиссер один знал, как все подать.

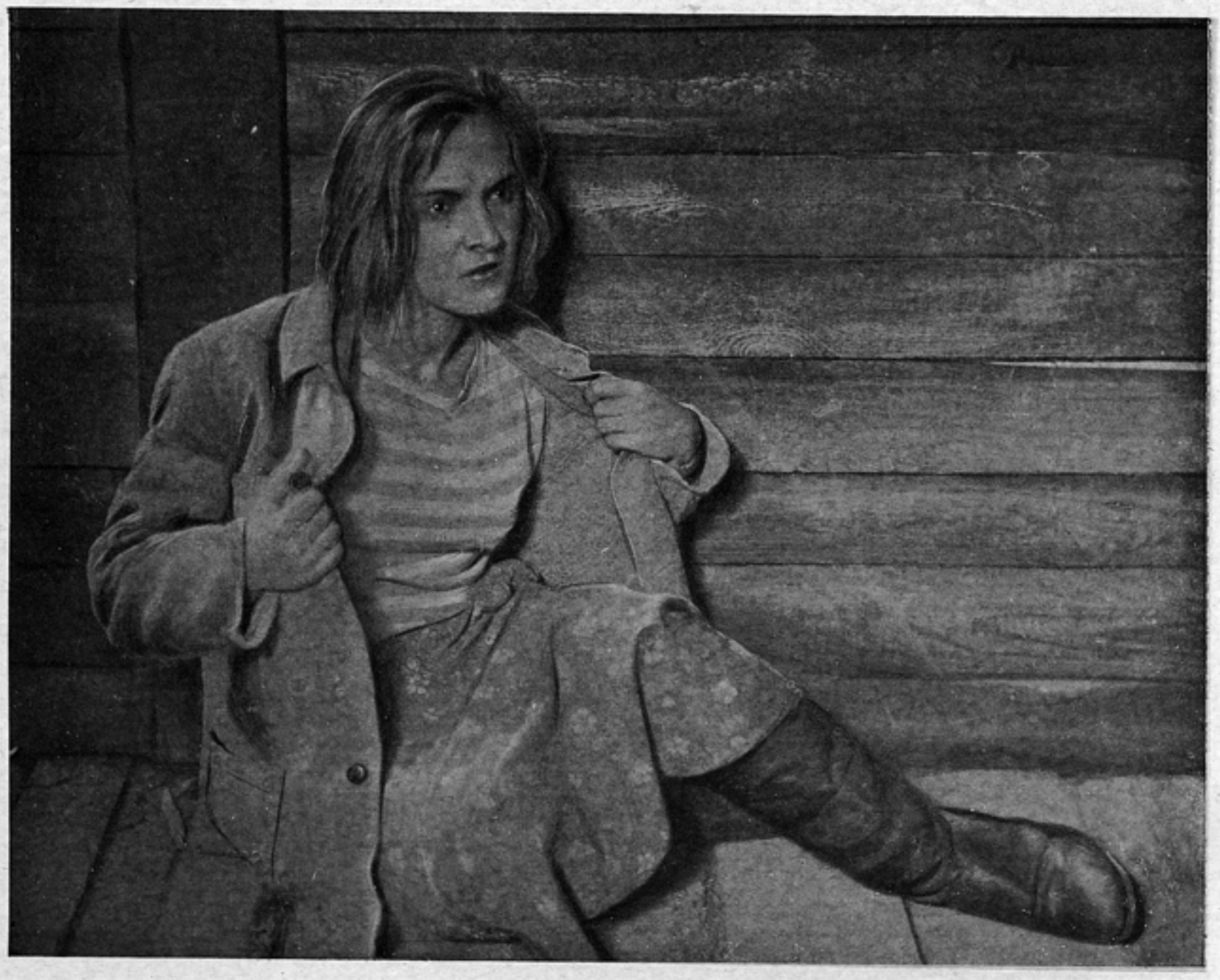
Но на сегодняшний день путевку выдает драматург. Как же быть режиссеру, имеет ли он право на риск?

Вопрос о риске, о том риске, который украшает картины, который поднял советскую кинематографию, правильно по-моему поставил Козинцев, когда говорил о нашей работе с Москвиным. О съемке, о свете, о кадрах мы договариваемся вместе, находим общие для нас нормы, иногда сами на основе их ставим кадр. Но перед самым началом съемки Москвин подходит и поворачивает на одну сотую аппарат, — и вот эта одна сотая — это его специальность, его достижение, его риск. От этой одной сотой может быть и зависит все, а остальные девяносто девять сотых обязательно должны быть нормативами.

Советская кинематография почти ничего не получила от дореволюционной, заново рождалась почти в каждой детали дела. Большей частью рождалась режиссерами.

„БЕЖИН ЛУГ“

Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм



Засл. арт. Е. КУЗЬМИНА
в роли рыбачки Марии

„Синее море". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. Межрабпомфильм

Отсюда и явилась убежденность, что режиссер один знает все нормативы. Напрасно было бы думать, что определение это означает огульное охаивание. Разве можно очернить Колумба? Разве мы — Иваны-Непомнящие? Разве не овладевает нами гордость при мысли о том, что сделано всеми нами в 1924, 1925, 1926 годах! Но ведь вслед за открытием Виргинии, Перу, Мексики другие путешественники, идя по пути Колумба, Писарро, включали эти страны и в карту мира, и в быт мира. Путевки уже выдавал арматор.

Я не хочу ставить здесь вопроса об авторстве режиссеров. Нет такого другого вопроса, который так волновал бы лично меня на всем протяжении моей работы. Сам пишешь — кажется плохо, для тебя пишут — тоже кажется плохо. Очень возможно,— и да не поймут меня так, что я из снобизма выделяю себя,— что некоторые режиссеры обязательно сами должны быть авторами. Но, как правило, большая кинематография строится на режиссерах — не-авторах. Так выросла американская кинематография, в противовес французской. Больше того, я уверен, что сейчас многие режиссеры-авторы в интересах общего дела, в своих интересах должны отказаться от авторства, стать режиссерами, капитанами, своими рейсами обогащающими наших арматоров, порождающими новых и новых кинодраматургов. А если так, не пора ли, наконец, твердо положить конец порождающему, приводящему к авантюристическому на сегодня экспериментированию, обязательному соавторству всех режиссеров. Не приказами только положить конец, а общим сговором, серьезным убеждением всех, здесь присутствующих.

Я знаю, мне скажут, что путевки, выдаваемые нам драматургами, не всегда доброкачественны, что волей-неволей надо вмешиваться. Пусть так. Ведь это — тоже эксперимент, и не из самых бесцельных. Виноваты ли новые люди в том, что им сызнова приходится осваивать многое? Так поможем же им стать твердо на ноги в новом деле, поможем безымянно, жертвуя самолюбием, будем спорить с ними, будем даже учить их тому немногому, чему можем мы их, гораздо более ученых, научить, но поймем, что без них нам большой кинематографии не построить.

Изредка они станут отказываться от наших советов: они будут настаивать на своем. Я даже предпочитаю таких людей (правда, хорошо бы без гонора и кичливости — это вообще никому не нужно) другим, пугающимся кинематографа или блеска его «корифеев», другим, очень любезным, заранее готовым на все. Драматург хочет показать вещь так, а не иначе. Если его сценарий в основном хорош, если широкая коллегия,— а я на примере ленинградской фабрики очень доверяю коллективному суждению ряда серьезных мастеров, — не решает спора, давайте уступим мы. Особенно тогда, когда ничего своего хорошего вместо чего-то сделанного драматургом мы предложить не можем.

Уже неоднократно говорилось о том, что лучше нам, режиссерам, не мучиться долго над сценарием, приходя разбитыми в ателье на первую съемку. Разве трудно понять, что нам выгоднее в сценарном деле (т. е. во всем комплексе драматургии своего фильма), оставив для себя одну сотую, все силы тратить на нее и добиться того, чтобы сотая эта была самого высокого качества, чтобы весь материал сценариста, весь его замысел от нее заблистал?

Выгодно это и производственно, и здесь вновь мы касаемся вопросов реконструкции.

Из существующей формулы — «режиссер — обязательно соавтор» вытекает то положение, которое царит в наших студиях. На нашей ленинградской фабрике поставлен ряд хороших картин. Но ставились они не совсем по-советски, в каком-то ажиотаже переделок. Эти переделки помогли улучшить одну-две картины. Но страшно, когда этот ажиотаж касается всех картин. И самое страшное — рождающаяся отсюда теория никогда неготового сценария.

Сценарий, по мнению ряда режиссеров, никогда не готов, даже когда картина вышла на экран. Можно выпускать фабрикат, зная об его недостатках. Но здесь— другое дело. Сценарий всегда доделывается. Автор еще не успел сдать сценарий, как его уже немедленно начинают переделывать, независимо от того, нуждается ли он в этом или нет. Он переделывается и по сдаче — трижды, четырежды. Причин для переделок бывает много, и в частности главная из них та, что время течет, рождаются новые события, лакомые для режиссера, в основной замысел влезают новые замыслы.

По существу — это еще не так ужасно. Я лично даже за то, чтобы делать в подготовительном периоде все поправки в сценарии на кинематограф. Но вот что странно: еще до первой переделки на плечах у режиссера сидят оператор, монтажница, администратор, все «типажи» картины, все «эпизоды». И все вместе с ним, уже без всякого права, переделывают авторское произведение.

Но и это не так ужасно. Кинематография выдержала бы и эти расходы, хотя у нас нередко бывает такое положение, что в момент первой съемки, когда только начали снимать, выясняется, что уже съедено 50 процентов стоимости картины. Съели коллектив и переделки.

Раз сценарий сделан не до конца (а это почти всегда), раз он, как у нас выражаются, несколько сыроват, его начинают переделывать в процессе съемок, и вот это уже совсем плохо. Режиссер является в ателье и сообщает: «Собственно говоря, нам нужно по замыслу автора снять, как она с ним прощается. Давайте думать, прощается ли, и если да, то как». Начинается репетиция в ателье, в выстроенном павильоне, при полном составе техников, осветителей, подсобных рабочих, при свете. Утверждающийся теперь репетиционный предварительный период разбивает эту систему, но не совсем. Случается, что сценарий переделывается и по окончании репетиционного периода.

Нет спора, нередки случаи, когда от придумывания во время съемки сцена, образ, фильм улучшаются. Но если подвести итоги, здраво взвесить опыт, то станет ясно, что 75 процентов наших картин от переделок на ходу — ухудшается. Я никого не хочу обвинять. Я знаю, что режиссеры, переделывающие сценарий на ходу, вовсе не преступники. Это талантливые, это советские люди, которые думают, что только так можно улучшить картину. Но переделками на ходу они отдают картину во власть случая.

Виноваты в этом ажиотаже не только режиссеры, но и руководство фабрик. И их, очевидно, ничто не научит. Как правило, у нас сценарий запускается в производство раньше времени с тем, чтобы поймать погоду. Примеры: «Петр I», «Тебя любит родина». Сценарии спущены в цеха с поспешностью, в недоработанном виде («Петр I» для чего-то даже напечатан на диво поспешным в этом случае Кинофотоиздатом). Предлог: поймать лето. Но лета не поймали, а сотни тысяч израсходованы.

Картина «Семеро смелых». Поехали в начале 1935 г. с незаконченным сценарием на север ловить снег. Оно понятно: поймаем снег, выпустим картину пораньше. Съемки начала года выброшены. В конце года поехали снова. В общем — все в порядке вещей.

Мы и поныне на фабриках не дисциплинированы, объективно преступны, и «пафос» переделок захлестывает всех нас, грозя угробить нашу работу. Повторяю: мы еще часто имеем дело с неполноценными сценариями. И все же мы должны заявить, в интересах нашей советской кинематографии, в интересах будущего, что мы откажемся впредь от переделок и будем приходить в павильон с готовым сценарием.

Я выскажу еще одну еретическую мысль. Я сам не очень убежден в ее верности, но все-таки рискую предложить ее. Бесспорно, конечно, что режиссер должен стремиться к тому, чтобы иметь наилучший сценарий. Но, простите меня, я предпочел бы просто хороший сценарий, чем вечно изменяемый на ходу, так называемый «лучший» сценарий. А у нас считается, что за этим лучшим сценарием надо гнаться во время съемок.

Виктор Шкловский правильно указывал мне, что погоня за так называемыми улучшениями имеет еще одну причину. Ставит человек картину два-три года (иначе нельзя, сразу не улучшить), а за это время пороху у него накапливается на две-три картины — вот он весь порох и всовывает в одну картину. Фильм у него камерный, а ему еще хочется или вдруг захотелось эпопеи, значит, всовывает эпопею. В январе он был против монологов, а в марте следующего года увлекся монологами, значит, переделать на монологи. Человек думает не быстро, но ведь картина ставится еще медленнее — вот и напихивается в нее дум, втрое больше нужного. Никто еще не подсчитал, какое количество хороших картин не появилось из-за погони за «лучшими». Предупреждаю, я вовсе не за то, чтобы мешать режиссеру или драматургу думать, производить какие-то изменения даже по ходу съемок, но вопрос — в пропорции.

Может быть для всего пути советской кинематографии было бы лучше, хотя бы на какой-то отрезок времени,

„НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ". Режиссер И. Трауберг. Ленфильм.
Засл. арт. Монгольской народной республики Ичин Хорло в роли китайской актрисы

если бы наши крупные режиссеры выпускали не одну, хотя бы замечательную, картину в три года, а две хороших в два. Две эти хороших картины обогатили бы все настолько, что мы смогли бы скорее научить писателей нормативам кинодраматургии, мы скорее поняли бы сами, что нужно делать, и на базе этих поставленных многих хороших картин научились бы также быстро делать еще лучшие.

Я должен здесь говорить о том, о чем еще никто здесь не говорил, о чем я могу говорить только патетически. Мне, как режиссеру, надоели простои. Я ищу мучительно настоящего средства, а не только звонких слов, для того чтобы заняться своим делом.

Вспомните басню Леонардо да-Винчи: «Некая бритва увидела, что она отражает солнечный свет в ясный день. Она возгордилась, решила, что брить заскорузлые подбородки для нее постыдно. Она предпочла от этого удалиться и лежать в ножнах до появления нового замечательного солнца. Когда же солнце появилось и ее вытащили из ножен, она оказалась насквозь ржавой и никакого солнца отразить уже не могла».

Мне надоело лежать в ножнах. Я хочу ставить, и здесь я наталкиваюсь на препятствие; на теорию боевиков. У нас целый ряд режиссеров должен ставить обязательно боевики. Разрешите говорить конкретно о себе. «Юность Максима» на экране вышла, и стало ясно, что нужно продолжение. Писателю Славину заказали сценарий второй серии. Дело это очень трудное, и мы, и он понимаем, что предстоят месяцы работы. Мы предлагаем фабрике: мы поставим за это время «Отца Горио» Бальзака. Картина — на павильонах, сценарий написать нетрудно, а материал нам нравится. Но тут возникают пышные речи: нет, нет, вам нельзя заниматься графами да баронами, от вас ждут продолжения «Максима», а «Отец Горио» для вас — не вещь. Позвольте, но ведь кто-то ставить Бальзака будет (и ставят), и мы поставили бы, надеюсь, не хуже, а постановку «Максима» это ни на минуту не задержит. Нет и нет. Убедить нас в том, что мы «великие» и «идеологически чистые»,— было легко. Польщенные, мы робко спрашивали: «Что же нам делать?» — «Ждите, авось сценарий будет готов раньше». Как правило, сценарий всегда готов позже, а особенно такой, и через полгода его тоже не было. Тем временем два талантливых детских писателя М. Ильин и Сегал написали для нас преинтересный по-нашему сценарий о том, как в капиталистической стране изобрели способ изменять погоду и что из этого вышло. Сценарий этот нам понравился, и мы захотели его ставить. Но вновь со всех сторон выросли ходатаи за знамя советской кинематографии: «Не ваше дело ставить такие вещички. Вам предназначена высокая задача — ставить советские боевики». И должен сказать, что неприятно сидеть в простое, но мы вновь поколебались и подумали: «А может быть в самом деле не стоит пятнать свое незапятнанное имя... Вот умрем, и на памятнике нашем напишут, что мы поставили всего шесть картин, но зато какие картины!»

Так вот, во-первых, не такие уже это всегда особенные картины ни у нас, ни у лучших, чем мы, режиссеров, во-вторых, уверяю вас, ничего плохого ни для нас, ни для советской кинематографии, ни для зрителей не будет от того, что сценарий Ильина поставим мы, если этот сценарий вообще хорош. Так нет же, лучше, очевидно, чтобы большинство режиссеров, и мы в том числе, сидели, ржавели и ждали, пока выдумывается для нас очередной боевик.

Я обращаюсь к практике Америки, практике, к сожалению, очень плохо нами изученной. Я, увы, о многих художниках американского кино ничего не знаю, однако думаю, что система «боевиков» была применима к Гриффитсу, когда он ставил «Рождение нации», «Нетерпимость». Но ведь это было во время рождения американской кинематографии, а с 1919 года Гриффитс ставил одну-две кар-

тины в год, и какие картины: «Сломанную лилию», «Водопад жизни», «На зов города», «Две сиротки». Кстати, когда он вернулся к боевикам («Америка», а позже «Скорбь сатаны»), вышло хуже.

На «боевиках» работает Чаплин. Но почему равняться на него или на Строкгейма? Вот например другой режиссер— Кинг Видор. Он поставил в 1925 году «Большой парад» — действительно боевик, и в том же году сделал «Барделиса великолепного» с прекрасной актерской игрой и хорошей режиссерской работой. Это не боевик, но это хорошая картина, лучше многих боевиков, ставящихся не такими талантливыми людьми. Позже он ставит «Толпу», новое слово в американском киноискусстве, и одновременно ставит «Актеров» с Марион Дэвис. Мы видели эту картину. Слово это старое, но хорошее, имя Кинг Видора не запятнано, и хотя картина делалась явно на заказ (юбилей Марион Дэвис), но было бы неправильно говорить, что не от хорошей жизни поставил Кинг Видор два фильма. В «Актерах» есть и смелость, и большой талант, великолепный юмор и даже боевая мысль — высмеивание увлечения «звездами» и «костюмностью», пагубных для так называемого «американского кинореализма». Майльстон, автор «На Западе без перемен», говорил мне, что после этого боевика он поставил «Сенсацию» Бен Хекта, которая прошла с огромным успехом.

Что плохого в том, что пьесу Бен Хекта экранизировал не какой-нибудь безымянный ремесленник, а мастер?

Вы скажете: это потому, что у них больше хороших сценариев. И вот здесь я возвращаюсь к тому, с чего я начал и о чем еще буду говорить. Хорошие сценарии появляются не сразу. Но они легче появятся, если все мы скорее поймем, каким методом надо работать в советском кино. Вновь коснусь Америки. Как мне кажется, после военных картин Гриффитса («Сердце мира», 1918 г.) и других в Америке отказались от картин на военном материале. «Большой парад» Сталлингса и Видора, сделанный через шесть лет вслед за успехом на театре пьесы «Цена славы» Сталлингса, дерзко вернул обаяние военным сюжетам, доказал, что это не запрещенный, а благодарный материал. Появились кучи военных картин. Большинство из них — бездарная халтура, но очень немало появилось хороших фильмов: «Цена славы» (по пьесе), «На седьмом небе», «Крылья» и ряд других. Фильмы эти вплоть до появления картины Майльстона умело осваивали завоевание Кинга Видора. Они повторяли не приемчики, а принципы «Большого парада», и для американского кино — это победы.

У нас так (конечно, и совсем иначе) появился «Чапаев». Вспомним, что это может быть один из первых фильмов на материале гражданской войны после «Иуды» Иванова-Баркова. Один из важнейших уроков «Чапаева»: нет «запрещенных» материалов. Но значит ли это, что все мы немедленно кинемся на другие материалы, не пытаясь освоить уроков «Чапаева» в показе гражданской войны (в частности). Без всякого сомнения, тяжело и бессмысленно, если появятся скверные копии «Чапаева», если из «Чапаева» люди заимствуют только приемчики, а не основной прием. Опасения могут иметь место, если вспомнить о том, что некий сценарист подписал договор на «белорусского Чапаева», даже не выяснив, кто же собственно будет героем. Но не менее ложным путем будет уход от открытой заново по-настоящему братьями Васильевыми тематики. Ведь неизбежны случаи, когда большой мастер откажется от материала гражданской войны, ибо «Чапаева» не переплюнуть». Нет, не вижу греха в том, чтобы, освоив по-честному уроки «Чапаева», ряд мастеров открыл стране и миру, какими героями она обладала в эпоху великой борьбы.

И еще: урок «Чапаева» и в том, что за всякий сценарий можно браться, ибо «не знаешь, где найдешь, где потеряешь». Думал ли Райзман, ставя «Летчиков», что это будет боевик? Конечно, сценарий Мачерета не был очень хорошим сценарием; Райзман и Мачерет его «вытягивали» (увы, переделки!). Но что главным образом сделало картину?— То, что в сценарии были данные для картины того стиля, который победил в фильме Райзмана, стиля, о котором я еще буду говорить. Райзман стиль этот увидел и сделал

„ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА“

Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм

вещь. А вот из сценария Славина о Петре Виноградове (за который, как за явный боевик, дрались многие) тот же Мачерет вещи не сделал, ибо сам, как это ни странно, не увидел в нем и не «вытянул» главного, того же, что «вытянулось» в «Летчиках».

Странную, хотя уже теперь наверное не еретическую, мысль хочу я здесь высказать. Мне кажется, что гораздо больше хороших сценариев появится у нас тогда, когда будет серьезно обсужден нами вопрос о методе. Осмелюсь сказать больше: хорошие сценарии появятся в бóльшем количестве с утверждением стиля (прошу не думать, что я говорю о сумме формальных приемов), стиля ясности, простоты, наблюдательности и человечности, который я вижу, например, в «Летчиках».

Было бы нелепо говорить о том, что умножение количества картин непосредственно связано с утверждением какого-либо стиля. Картины, подобные фильмам Гарри Лидтке, Джоэ Мая, Мильтона, Мэй Мюррэй, умножались именно вследствие воцарения в массе продукции, полной эклектики и безвкусицы. Но количество хороших картин явно связано с утверждением стиля и для нашей страны — это стиль социалистического реализма.

Я все еще опираюсь на единственный ценный для меня на Западе опыт американского кино. Я позволю себе думать, что количество — 800 картин — появилось в американской кинематографии тогда, когда система буржуазного реализма вошла в это кино, когда утвердились методы Гриффитса, де Милля, Инса, Кинг Видора, когда были созданы прекрасные образцы их реалистических произведений. Это были программные фильмы, открывавшие путь к новым, лучшим качествам американского кино: к широкому горизонту, к напряженности простых деталей, к грубоватому юмору, к метким деталям, к человеку. Я не могу говорить подробно (это тема целого доклада), остановлюсь хотя бы на той любви к человеку, которая воцарилась в этих пионерских фильмах. Вспомним хотя бы картину Томаса Инса «Пламя Юкона». Это «средняя» картина, но неправда ли, все мы с громадным волнением смотрели ее. Помните такую мелочь: Дороти Дальтон в баре собирает деньги для какой-то вдовы. Она подходит к дюжему рудокопу. Он все время смеется; сначала ничего не дает ей; она отходит, он зовет ее, вынимает из одного кармана деньги, сует ей в шляпу. Она благодарит, уходит; он вновь зовет ее и, смеясь, дает ей деньги из другого кармана, потом так же отдает ей часы, галстук, пиджак, пока Дороти не начинает хохотать вместе с ним. А такие фильмы, как «Нищая из Стамбула», «Вне закона», «Вечно чужие», «Остров погибших кораблей», «До последнего человека», «Паоло Альварец», «Камилла», «Первая любовь», «Воры-джентльмены» и т. д. Десятки, больше — сотни «средних» по-своему реалистических картин. Если бы не было этого прошедшего даже в «средние» фильмы кинореализма, не было бы 800 фильмов в год, не завоевало бы американское кино мир.

Незачем думать, что я считаю американское кино идеалом. Незачем говорить сейчас о том, что конкретно видели многие из нас: как ограничиваются достижения узостью взгляда на мир, мешающей итти на иные высоты, штурмовать вершины реализма. Сейчас американцы пытаются романтизировать своих героев. Но кто эти герои? Убийцы-гангстеры или убийцы гангстеров — джи-мэны. Американский кинореализм еще рождает хорошие картины, но в свое время он рождал такие шедевры, как «Парижанка» и «Сломанная лилия», а сейчас боевиков становится все меньше и все больше — «Клеопатр». Но было бы совершенно неверно скидывать со счетов искусства американское кино, потому что это великая школа буржуазного, пусть ограниченного, реализма, которая дает еще и на сегодняшний день произведения, подобные «Вива Вилла».

В начале этого года на творческом совещании разгорелся некоторый спор. Три режиссера — Юткевич, Васильев и Трауберг — выступили с наметками некоторой программы. Я читал стенограммы этого совещания, изданные великолепно, с портретами и на прекрасной бумаге. К сожалению, стенограммы правлены кое-как, и, честное слово, не поймешь из них, о чем собственно спорили... А между тем спор имел место и основания. Но дело в том, что все трое мы говорили очень плохо. Не потому, что мы — плохие ораторы, но потому, что хотя мы были убеждены в том, о чем говорили, но линия, которую мы хотели провести, была настолько важной, что мы по существу заробели. Мы только нащупали эту линию. Нам не помогли вывести ее на свет божий. Из слов наших были взяты такие, которые не были существенны. Так Михаил Ромм всерьез подумал, что я хочу воспретить оператору хорошо снимать. Против нас фактически, хотя и прикрываясь остротами и клятвами в дружбе, выступил первый кинематографист Советского союза Эйзенштейн. Против нас выступил, зачем-то обозвал «опрощенцами» (впрочем, пусть «опрощенцы») и тот мастер, на ранних работах которого мы много строили,— Всеволод Пудовкин. Против нас выступил, обрушился и задавил в прекрасной, великолепной речи А. П. Довженко, и спор, казалось, был решен. Между прочим не все великолепные речи на пользу истине.

Несколько дней спустя огромное событие, 11 января, наш юбилей (когда необыкновенные награды, письмо тов. Сталина, праздники на заводах выпали на нашу долю), всколыхнуло нас так, что мы поняли основное: споры между Пудовкиным, Довженко, мною и другими — это отнюдь не те споры, которые велись когда-то между формалистами и Раппом,—это живые, производственные, творческие споры. Мы это поняли, но не выступали больше. Мы решили споры отодвинуть в сторону, а их нельзя было совсем отодвигать. Уже на самом совещании выступил Пудовкин и расхвалил картину талантливого молодого мастера Гендельштейна, и зря расхвалил: картина эта эпигонская.

Мы, признаться, часто умилялись сами себе, своей скромности: дескать, любо поглядеть, как мы вежливы, как не говорим, что кино 1935 года работало в пользу наших тезисов. Мы не говорили, что успех «Чапаева», «Летчиков», «Юности Максима» — это наш успех, успех нашей линии. Мы этого не говорили, думали: «Это само собой понятно». Но нет, вышло совсем другое — атаковывать стали нас. Если так, разрешите сказать что «рыцарскую перчатку» мы поднимаем и просим устроить не сейчас, но в любое время настоящий творческий спор. Пора. Я считаю, что мы наивно полагаем добродетелью убегание от споров. Картины своих товарищей мы обсуждаем не на людях, а из-за угла. О «Летчиках» мы сказали мало; от «Крестьян» мы отмолчались; от «Границы» — тоже; от «Аэрограда» отболтались. Никуда это вовсе не годится.

Мы можем позволить себе говорить здесь откровенно. Я не буду высказываться сейчас подробно об «Аэрограде». Я знаю, что о картине этой говорили: «Ожидали большего, лучшего». Я откровенно скажу другое: я ждал худшего. Не нравился мне сценарий. Картину я смотрел с настоящим волнением, напряженно, многому радуясь, смотрел дважды, и могу твердо сказать, что картина эта действительно одно из знамен нашего искусства. Но ведь нечего замазывать—далеко не все кинематографисты с этим согласны. У нас на фабрике бои разыгрывались, увы, в коридорах, а защитников было мало.

Я никак не могу согласиться с рецензентом «Правды», который неверно, на мой взгляд, писал, будто только эстеты и снобы могут видеть какие-либо ошибки в «Аэрограде». Надо и можно говорить и об ошибках: разговор этот поможет и нам, и Довженко. Дело нашей чести устроить вокруг этой большой картины большой спор.

Я читал стенограммы диспута о картине, который был здесь, в московском Доме кино. Все выступали с похвалами. М. Барская, единственная выступавшая против, может быть и неправильно, была буквально затравлена. Тот же Довженко, ведь он здорово умеет проходить через самые большие потрясения (вспомним «Землю»), а на М. Барскую он накинулся прямо нехорошо. Кто-то о Вольтере сказал: «Славы у человека — на миллион, а он гонится за грошовыми похвалами».

Но дело не только в «Аэрограде» и диспуте. Можно думать, что это случайно и не показательно. Каждый человек несколько пристрастен к своей картине.

Вопрос становится более сложным в связи с выступлением в Доме кино И. Эренбурга. Он выступил с докладом, вернее, с рядом высказываний; ему никто не возразил, наоборот, поддержали. Я знаю, что взгляды некоторых советских кинематографистов схожи со взглядами Эренбурга (правда, меньшинства). Так лучше, товарищи, бороться вчистую. Когда человек выходит и твердо, правильно на свой взгляд защищает ряд положений,— мы это должны приветствовать. Я не буду подробно касаться всех взглядов И. Эренбурга на советское искусство. Не всегда я с ними несогласен, далеко не всегда согласен. Но, когда дело касается моего искусства, разрешите поговорить.

Меня интересует не только и не столько моя собственная картина «Юность Максима» в трактовке Эренбурга. Об этой картине он сказал много лестного, пожалуй, голова может вскружиться. Но если согласиться с с у т ь ю его

выступления, надо разорвать все то, что мы сделали в прошлом году, вернуться далеко назад.

Относительно «своей темы». Не верю я в то, что существует это понятие в эренбурговском смысле как понятие прогрессивное. Я возьму Фейхтвангера, прекрасного писателя Запада. Пишет он главным образом об угнетении евреев. Тема эта красной нитью проходит во всех его романах: и через «Безобразную герцогиню», и через «Войну иудеев», и уже, конечно, через «Еврея Зюсса». Есть это и в «Успехе»; но вот что интересно — в «Успехе» налицо и другая тема — тема Германии, Баварии, причем на первый план выходит Иоганна Крайн, и вот этот, ничего общего с основной темой Фейхтвангера не имеющий образ, на мой взгляд, есть лучшее в романе. Последняя его вещь — «Семья Оппенгейм», мне кажется, грешит в первую очередь неправильным выбором героев. Если бы он выбрал героями не людей своей темы — атавистически стойких, высококультурных евреев, — ненавидимая им фашистская Германия впечатляла бы больше. «Своя тема» мешает Фейхтвангеру, Разве это не видно даже невооруженным глазом? Можно было бы в этом плане говорить и о творчестве самого И. Эренбурга.

К «Юности Максима» мы сперва приступили тоже со «своей темой». Уверен, что эта тема вовсе не являлась органичной для нас. Скажу больше: тема эта отвлекала нас от трудного дела серьезного углубления в то, что мы любили, в то, чем мы жили. Это была тема противопоставления одного человека государственному строю. Она в «Шинели», в «СВД», в «Вавилоне». В «Одной» мы попытались с этой темой поспорить, но до конца это нам не удалось, и эта самая страстная до «Юности» картина вышла почти самой холодной.

Что привлекало нас в первое время кроме прочих желаний в теме «Юность Максима»? Загнанный в подполье одиночка - большевик, противостоящий государственному строю. Отсюда началась концепция. Нет большевизма, он разгромлен, и только к концу фильма возникают ростки большевистской партии. «Тема» эта вела нас к самому страшному—к искажению истории большевистской партии. Мы привезли нашу вещь в Москву, прочитали ее своему руководству и навсегда ему благодарны за основную поправку, которая перевернула весь наш замысел. Мы увидели, что ничего похожего на разгром партии не было. Была партия, которая, по словам Ленина, не была уничтожена, вышла из поражения с наименьшими потерями, существовала и работала с тем, чтобы потом невиданно воспрянуть. Возникла новая тема, и эта новая тема — оптимистическая и правдивая — есть лучшее, что есть в нашей картине. И именно с остатками старой связаны провалы в фильме, наивности, вроде того, что Максим с Наташей одни в огромном городе остаются для того, чтобы составить листовку от имени петербургского комитета.

В радостном начале нашей творческой работы даже в период, когда нас можно было, должно было сильно бить за многое, мы шли вперед, зная, веря, чувствуя, что советская земля — наша земля. Это всем нам помогало в самые трудные моменты, а их было немало, и горе нам, если очерним свое прошлое. Но и молиться ему не мы будем. Мы были Колумбами революционной темы, революционного кино, мы открывали и для кинематографии, и для себя великолепную землю Советов. Но земля эта, открытая раньше всех нас живыми людьми, была заселена живыми же людьми, которые хотели большего, чем мы им дали, как бы это хорошо ни было. И я не намерен быть Колумбом, на ходу открывающим «новый мир» и не влюбляющимся, не любящим активно жителей и создателей этого мира. Я не хочу быть чужаком на этой земле, не хочу смотреть на нее с аэроплана, хотя бы влюбленно, не хочу цепляться за «свою тему», если она чужда людям «нового мира», не нужна им. Я хочу жить темами и интересами своей страны, хочу видеть подле себя людей этой страны, хочу делать то, что им нужно. Когда я вижу, как зрительный зал волнуется на слабой нашей сцене, за которую мы краснеем, — на сцене маевки, когда в зале — тревога, шопот при виде цепи городовых, позор нам не потому, что мы взяли не свою тему, а потому, что не нашли еще настоящих красок в изображении этой сцены.

«Мы, 30-летние, мы — приобретатели, а не изобретатели»,— говорит о нас Эренбург. Я не намерен каламбурить, но скажу, что действительно кое-что мы приобрели. Мы приобрели зрителей, причем сколько зрителей и каких зрителей... Мы плакали, когда зрители 1927 года любовались катками и Медоксами в нашем «СВД» и смехом непонимания принимали наиболее дорогие нам сцены «Нового Вавилона». Но разве пошли в хвосте у зрителя? Разве не потрясает просто сказочный рост вкусов, оценок у тысяч людей. Дайте на экране подлинный темперамент — и зрительный зал взорвется овациями, дайте ясное напряжение — и вы услышите дыхание, дайте живую, человеческую деталь — и вы услышите взрывы хохота, дайте горячие образы людей — и миллионы затвердят их имена. Зритель многое досказывает за нас, видит большее, чем мы дали, ведет нас. Так неужели для этого зрителя мы не откажемся от любых «своих тем», от затемняющих кусков, от рецидивов теперь допотопной кинематографии неживых символов, мнимо-монументальных обобщений, несвязных сцен. Неужели для этого зрителя мы не найдем языка, простого и реалистического, пусть на первых порах жертвуя кое-чем, в конечном счете неценным и лабораторным.

Я — за «Аэроград», товарищи, ибо эта картина волнует и меня, и десятки тысяч людей; мощный образ Глушака стал дорог нам; тема картины — победоноснее, радостнее, острее, может быть лучше подана темы в «Земле». Я

„ЗАСТАВА У ЧОРТОВА БРОДА“. Режиссер М. Билинский. Оператор Кулиш. Одесская киностудия Украинфильм. На фото: арт. Ладынина и арт. Коваль-Самборский

знаю, что не всегда немедленные овации доказывают значимость картины,— иногда она входит в сознание иначе, своим, большим путем. Но я сидел дважды в зале, я чувствовал людей, глядевших картину, и видел, что готовые радоваться, итти вместе с Довженко и его героями, они нередко теряли и героев, и автора, терялись сами, не получали того, что хотел им сказать мастер, не подымались на вершины пафоса или радости, которые неизбежно нужны в подаче такой темы. Я не хочу огрублять, но мне кажется, что многое, воспетое в творчестве Довженко Эренбургом, как раз и помешало лучшему нашему мастеру победить до конца и как раз все то новое, что Эренбургу нелюбо, что отличает «Аэроград» от «Ивана» и даже «Арсенала», открывает Довженко пути к победоносному, мудрому и правдивому «Щорсу».

Когда я слышу, что в ГИК находятся отдельные товарищи, которые провозглашают примат «Аэрограда» против мнимого ленинградского натурализма, товарищи, которые говорят, что призыв сороковых годов сомкнется мимо нас — тридцатилетних — с двадцатилетним Довженко, я не понимаю, как же тут можно молчать.

Мы будем драться за то, чтобы новая смена молодежи забыла про разделения людей, ибо нет в наших рядах ни тридцатилетних, ни двадцатилетних, а есть мастера сегодняшней, завтрашней кинематографии. Да, есть разделение, есть борьба, но эта борьба с самими собой за торжество нового, великого стиля, против обломков старого, еще сидящих в нашем творчестве.

Да будет позволено мне сказать (причем прошу верить, что никакого чванства, тщеславия у нас нет), что только тогда по-настоящему стиль социалистического реализма в кино достигнет своего потолка, когда наши самые лучшие мастера, скажем прямо, еще не ушедшие от предчапаевской кинематографии, станут думать по-новому, перестанут хвататься за зовущие их назад теории, подобные теории Эренбурга, создадут на почве завоеваний прошлого и этого года шедевры советской реалистической кинематографии. Мы ждем по-новому сделанных, хотя и сохранивших всю силу их пути, фильмов Эйзенштейна. Пудовкина, Довженко, как окончательно утверждающих новые жанры советского кино.

На пути к этим фильмам давайте уважать наши знамена, ибо есть за что любить многие наши фильмы 34-го и 35-го годов, есть за что и драться с ними во имя прекрасной, оплодотворяющей нас теории.

Есть за что драться с «Аэроградом», но великолепна его основная тема создания нового города.

Но вся сила новых советских городов в том, что они сразу заполняются жизнью, людьми, бытом. К постижению этого быта, к передаче его со всей силой и страстностью «Чапаева» должна стремиться наша кинематография.

В одной картине и даже в десяти всего этого не отразишь. Нужно много картин. И вот еще раз вопрос о количестве скрещивается с вопросом о качестве. Нужно бороться за новый массовый тип картины, за то, чтобы лучшие режиссеры делали их больше (тогда не будут дискредитировать их плохие работники), и не беда (хотя и вовсе не радость), если на пути к новому стилю, пути, блестяще утверждаемом «Чапаевым», мы будем ставить картины, еще местами неуклюжие и наивные: победа еще впереди, но она — за нами, а недочеты...

«Приходит время зрелости суровой,
Я пух теряю, как петух здоровый.
Разносит ветер пестрые клочки.
Неумолимо, с болью напряженья,
Вылазят кровянистые стручки,
Колючие ошметки и крючки —
Начало будущего оперенья»

(Э. Багрицкий)

„СТРОГИЙ ЮНОША“

Режиссер А. Роом. Оператор Ю. Екельчик. Киевская киностудия Украинфильм. На фото: арт. В. Половикова в роли Лизы

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

М. ЛУЧАНСКИЙ

„Нам мало наслаждаться,—мы хотим знать"
В. Белинский

Поэзия в согласии с общим духом и научно-техническими завоеваниями нашей эпохи должна более тесно и глубоко сомкнуться с наукой, должна усвоить себе мировоззрение, построенное на последних научных данных. Она должна выбросить из своего арсенала все то устаревшее и мифологическое, которое столько веков затемняло и идеологию поэтов, и самый материал их работы—темы, образы, лексику и т. д.

Значит, поэзии остается только перелагать в стихи сухие научные данные? — Нет, ни в какой мере. Поэт, мысль которого может охватить весь кругозор современного научного знания, в свою очередь сумеет оплодотворить науку силой творческой интуиции, освежить ее новыми идеями.

К подобному положению сводится основная концепция так называемой «научной поэзии», зародившейся во Франции в последней четверти прошлого века. Теоретиком и основоположником этого направления выступил поэт Рене Гиль (1862—1925), сформулировавший свои принципиальные положения в «Трактате о слове», вышедшем в 1886 г.

Нельзя сказать, чтобы настойчивое это требование сближения искусства с наукой было выдвинуто Рене Гилем впервые. Он только более категорически и четко сформулировал идеи, выдвигавшиеся и до него— в период, когда творческая мысль передовых художников буржуазии приближалась к наиболее высоким и устойчивым своим позициям. Общеизвестны попытки создания «научного» или «экспериментального» романа, теоретически обоснованного Эмилем Золя еще в 70-х годах прошлого века.

Впрочем, это было сделано еще до романов «отца натурализма» — Золя. Все так называемые «утопии»— романы о будущем, в одинаковой мере опирались как на современное им состояние научного знания, так и на возможное развитие науки в будущем. А яркая социальная и социалистическая направленность этих романов привлекала сотни тысяч читателей, в особенности молодых, к таким книгам, как «Будущий век» Беллами, «Вести ниоткуда» В. Морриса, и др.

Но подлинный научный роман связан прежде всего с двумя блестящими именами—француза Жюля Верна и англичанина Герберта Уэллса.

При всем бесконечном разнообразии ситуаций, географических «мест действия», национального и социального профиля персонажей, при самых разнообразных, но всегда стремительно развертывающихся сюжетах при введении в качестве главной сюжетной пружины новой и новейшей техники — одна основная черта неизменно сопутствует фантастическому характеру «научного романа» — это особый реализм фактического, точного, убедительного и убеждающего опыта, основанного на достоверных данных науки.

Вот почему так реальна, например, фантастика такого романа, как «Война в воздухе» Уэллса; вот почему задолго до создания воздушного и подводного флотов так увлекательно и убедительно сумел их описать, обосновав точнейше неминуемое их появление, Жюль Верн.

Кроме того самые принципы научного творчества, сама научная методология, по правильному замечанию писателя В. Каверина («Литература и наука»), очень поучительны и важны для людей искусства — писателей и, добавим мы, в неменьшей степени —кинематографистов. Творчество Бальзака и Золя дает здесь поучительнейший пример для размышлений и выводов.

Все эти литературные воспоминания и соображения приходят в голову, когда смотришь «фантастическую киноновеллу» В. Журавлева «Космический рейс», прежде всего потому, что... никакой собственной генеалогии советская научно-фантастическая кинематография при своем появлении не имела.

Тщетно было бы искать среди вообще небогатой жанрами дореволюционной русской кинематографии хоть одну законченную картину в интересующем нас плане. В «наследстве» от капиталистической кинематографии фигурировали салонная драма с «любимцами публики», «психологическая драма» обывательских или «сверхчеловеческих» переживаний, примитивный детектив («Сонька-золотая ручка»), беспомощная и бескультурная «комическая» Глупышкиных и приторные ростки комедии положений. И это все? — Все. Но этого было достаточно для удовлетворения всех или почти всех запросов российского обывателя. Большего он не ожидал, большего он и не требовал. А что касается интересующего нас здесь научно-фантастического фильма, то потребности в нем обыватель этот не испытывал то ли потому, что сам он был в массе лишен всякой фантазии,

„КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС". Режиссер В. Журавлев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм. На фото: пионер Витя Гапоненко

то ли потому, что «наука» с гимназической скамьи неизменно представлялась ему страшным или чрезмерно скучным жупелом.

Здесь будет вполне уместным отметить, что и сейчас там, где капитализм с культивируемым им «правопорядком» у власти, — и в «цивилизованном» Западе научно-фантастическому фильму до сих пор «не везет». Даже у одного из лучших своих представителей, создателя «Человека-невидимки», Джемса Уэлла жанр научно-фантастического фильма отчетливо переходит в откровенный гиньоль («Франкенштейн», «Невеста Франкенштейна»). Тематика науки неизменно переходит у западных кинематографистов в тематику ужаса.

Пропаганда научных достижений подменяется борьбой с наукой, в которой зарубежный обыватель видит виновницу всех своих бед.

Советская же кинематография началась с попытки создания некоей героической утопии. Было, если угодно, какое-то хорошее предзнаменование в том, что одна из первых младенческих картин советской кинематографии была посвящена полету бодрого красноармейца Гусева на Марс. Конечно, теперь, после 16-летнего опыта советской кинематографии, «Аэлита» (сценарий А. Толстого) может вызывать только снисходительную улыбку. В фильме о задорном красноармейце, летящем на Марс, чтобы поскорее советизировать еще одну планету солнечной системы, было гораздо больше благих намерений, чем самых элемен-

тарных научных предпосылок и... элементарной логики.

Но, как бы то ни было, «Аэлиту» можно считать первой попыткой создания советского утопического фильма (хотя и не научного), попыткой, после которой почему-то наступил долгий и трудно-объяснимый перерыв.

И вот — «Космический рейс». Мы не знаем в точности, знаком ли режиссер В. Журавлев и сценарист А. Филимонов с приведенным в начале статьи советом Рене Гиля о необходимости для художника проникнуться самыми передовыми научными идеями своей эпохи, но свою практическую работу оба они построили именно на этом принципе, и вот почему уже с первых кадров «Космический рейс» притягивает к себе внимание молодежного зрителя, для которого главным образом создан этот фильм.

Когда в начальных кадрах фильма появляется надпись над входом: «СССР. Всесоюзный институт межпланетных сообщений имени К. Э. Циолковского», зритель с интересом и благодарностью вспоминает облик недавно скончавшегося гениального ученого, отца звездоплавания, при консультации которого создавался «Космический рейс» и памяти которого он посвящен. Кстати, широкому зрителю вряд ли известно, что покойный ученый пробовал свои силы и в научной беллетристике, написав в свое время фантастическую повесть «Вне Земли».

... Оживленная, радостная, творческая и прекрасная Москва близкого будущего — 1946 г. Красавец-институт межпланетных сообщений живет напряженной научно-экспериментаторской жизнью, разрешая проблему связи с луной при помощи ракетных (реактивных) снарядов.

Несколько десятков посланных на луну ракетных снарядов, в том числе последний с живой кошкой, не дали положительных результатов: ответных сигналов с луны нет. И тогда на гигантском стратоплане «СССР-1» решает лететь на луну главный конструктор института маститый академик Седых (засл. арт. респ. С. Комаров). В результате всяческих случайностей его попутчиками в стратоплане являются молодая ассистентка Марина (арт. К. Москаленко) и пионер Андрюша (Витя Гапоненко).

Стратоплан с тремя отважными летчиками летит на луну, благополучно совершает посадку, первые космические летчики знакомятся с географией и геологией луны, затем возвращаются на землю, привозя с собой в качестве трофея пропавшую на луне кошку.

Такова вкратце изложенная сюжетная линия «фантастической киноновеллы», как скромно назвали свою работу авторы «Космического рейса».

Но передать сюжетную сторону нового фильма — меньше всего значит охарактеризовать его качество, потому что не трудности сценария при всей специфической важности его в данном жанре в первую очередь определили сложность работы.

Создавать жанр для всех виденных до сих пор разделов растущей нашей кинематографии — значило не только создавать сценарий, но также создавать постановщика и актерский ансамбль.

Для научно-фантастического жанра это значило еще дополнительно создавать и специального художника, специальную систему внешнего оформления картины, — работа, которая приобретает в данном фильме исключительно важное значение.

«Космический рейс» еще не успел выйти в своем звуковом варианте, как в первой, посвященной ему рецензии недостатки его были раскритикованы с излишней придирчивостью.

Тов. А. Р. Палей в газете «Кино» (16 января) инкриминирует новому фильму то, что «отсутствие цели» полета снижает не только познавательное, но и художественное значение картины». Это обстоятельство, по мнению рецензента, лишает картину идеи, которая оправдывала бы героизм межпланетных путешественников, вокруг которой возникала бы борьба людей, столкновение характеров. Упрек этот, думается, не основателен ни принципиально, ни фактически.

Фактически — потому что, как указано, академик Седых предпринимает по замыслу сценариста свой рискованный полет, чтобы на личном опыте проверить возможность полета на луну, проблему, которой посвящена вся деятельность института, фигурирующего в картине.

Но если бы этого локального обстоятельства не существовало, так ли уж не обоснована цель полета стратоплана в «Космическом рейсе», как это кажется рецензенту газеты «Кино»? Какую цель, кроме служения науке, стремления раздвинуть границы человеческого знания, преследовали, например, участники первого полета в стратосферу на настоящем, реальном «СССР-1»? И разве не ставит советский народ именно за попытку достигнуть эту благородную цель памятника погибшим героям-стратонавтам «СССР-2»?

Конечно, драматургия «Космического рейса» — далеко не безупречна. Но уже приходилось говорить о том, что, удовлетворяя те или иные тематические запросы советского зрителя, наша кинематография в своих фильмах — в полной мере относится это и к фильму научно-фантастическому — всегда решает еще какую-то сумму стоящих перед ней в данное время собственных, идейных, художественно-творческих, наконец, изобразительно-технических задач. А эти художественные и изобразительно-технические задачи удачно разрешены в «Космическом рейсе», и поэтому охотно прощаешь авторам фильма и драматургические слабости сценария, и тот мало активный материал, который получили для работы исполнители главных ролей.

В той же рецензии авторы фильма обвинены в том, что они оперируют «всеми известными сведениями». В «Космическом рейсе» в образном виде показано, в сущности, действие только двух законов космического мира: уменьшение силы земного притяжения по мере приближения к луне и затухание на ней звука (в частности, человеческого голоса) вследствие другого состава атмосферы. Но эти два закона, в особенности первый, показаны в новом фильме в таком образном, чувственно-убедительном виде, что, глядя, как приближающиеся к луне стратонавты начинают в своей закрытой кабине не ходить, а взлетать, принимать самые немыслимые положения и т. д. (отметим удачные мультипликационные съемки «Космического рейса» работы т. Красного), молодой зритель чувствует явный «аппетит» к дальнейшему углублению в научные дисциплины, изучающие и объясняющие эти удивительные и непонятные на первый взгляд явления.

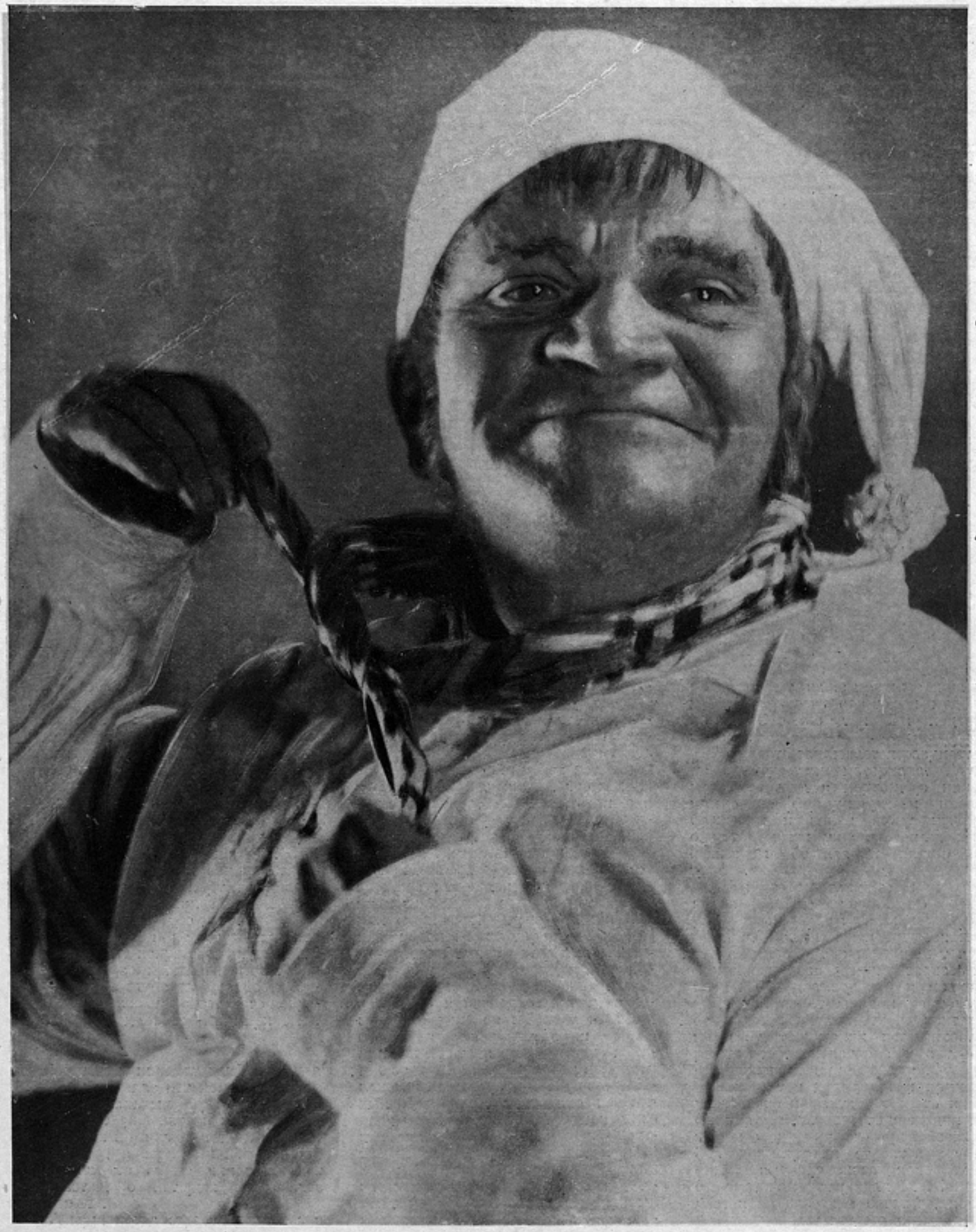
Увлекательный и свежий научный материал хорошо перебивается в «Космическом рейсе» некоторыми удачными бытовыми штрихами. Здесь очень удачны, например, эпизоды с женой академика Седых, привозящей своему мужу теплые валенки («чтобы не простудился на луне»), в то время как его стратоплан уже вылетает в манящий и загадочный космос. Значительное место в оценке «Космического рейса» следует отвести работе трех его художников: А. Уткина, М. Тиунова, и Ю. Швеца, становящегося после «Нового Гулливера» специалистом по фантастическим мирам. И пейзажи будущей Москвы, преображенной двумя пятилетками, и пейзажи луны, и в особенности кадры вылета и полета стратоплана сделаны и сняты оператором А. Гальпериным на высоком художественном и творческом уровне. В особенности впечатляют кадры момента вылета, когда оба реактивных стратоплана, ускоряя темп на эстакаде, набирают скорость и крупным планом устремляются на зрителя. Менее удачны некоторые сцены, рисующие быт Института межпланетных сообщений. На них лежит отпечаток известной недоработанности. Нам кажется, например, что и велосипеды современного образца, на педали которых усердно нажимают сотрудники института, и почтенные автомобили периода первой пятилетки в фильме этом, делающем скачок на десять лет вперед, следовало бы заменить иными средствами транспорта. Может быть, их надо было тоже сделать реактивными — в духе основной технической идеи, на которой построена главная линия фильма.

Из исполнителей главных ролей лучше всего получились два полярных образа: старого, умудренного опытом, но юношески подвижного академика Седых — засл. артиста Комарова и бойкого пионера Андрюши — Вити Гапоненко.

Вслед за первой «фантастической киноновеллой» должны появиться советские фантастические киноповести, может быть, кинороманы. В них, надо надеяться, актеры получат уже более напряженный драматургический материал, осложненный психологическими коллизиями, раскрывающий уже и новые черты в психологии человека нашей эпохи — все то, что пока отсутствует в «Космическом рейсе».

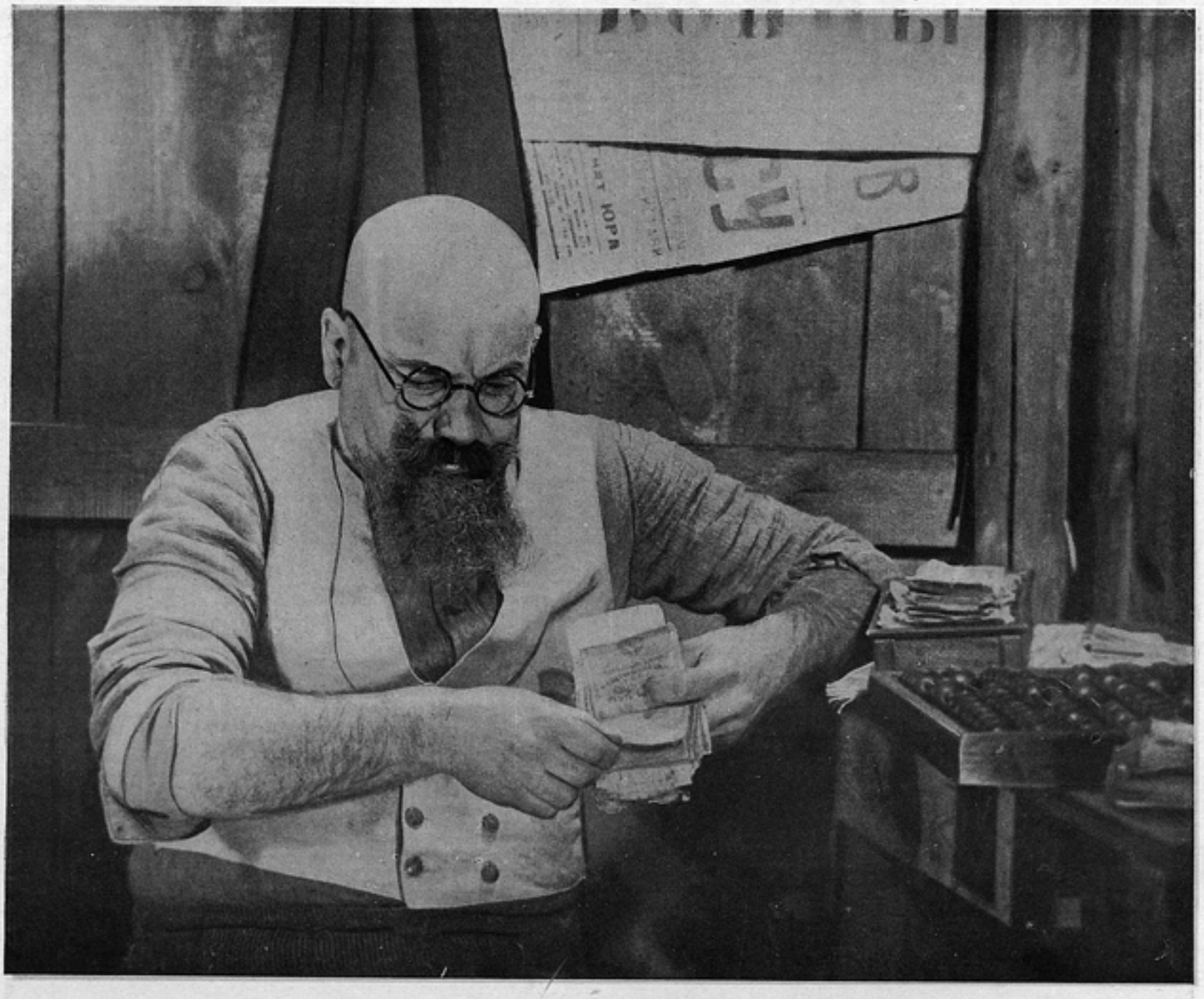
„КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС“

Режиссер В. Журавлев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм



Нар. арт. М. ТАРХАНОВ
в роли Спицына

„Дубровский“ Режиссер А. Ивановский. Оператор А. Сигаев. Ленфильм



Игорь ИЛЬИНСКИЙ
в роли ,,профессора'' Сен-Вербуда

,,Однажды летом''. Режиссеры И. Ильинский и Х. Шмаин.
Оператор Лаврик. Киевская киностудия Украинфильм

Нар. арт. Б. БАБОЧКИН
в роли конструктора Кузнецова

„Тебя любит родина". Режиссер М. Дубсон. Оператор В. Раппопорт. Ленфильм

Появление «Космического рейса», несмотря на все недочеты этого фильма, вызывает ряд серьезных вопросов о методике и тематике научно-фантастического жанра нашей кинематографии.

Выше была подчеркнута необходимость для художника, работающего в рассматриваемом жанре, внимательного изучения принципов научного творчества в данной области человеческого знания (программа минимум!). Уже одно изучение этих принципов, раздвигающее основы мировоззрения художника, неминуемо обогатит и расширит его мысль, натолкнет его на поиски новых, необычайно увлекательных тем.

Не забудем здесь и истории человеческих ошибок, приводивших порой к самым изумительным открытиям. Об этом тоже напомнил тов. В. Каверин как об одной из сторон огромной, никем не затронутой научной тематики. А история явных человеческих заблуждений (например, порочная, в самой своей основе, многовековая попытка создания «перпетуум мобиле» — вечного двигателя, получающего источник энергии в самом себе), — какая это благодарная и еще нераскрытая книга тем, сюжетов, над которыми стоит задуматься нашим художникам.

Но еще ярче проблематика и методы нашей современной советской науки, которая теперь во многие сотни раз «фантастичнее» (напомним хотя бы об опытах с расщеплением атомного ядра, обещающих в корне изменить основные взгляды современной энергетики), чем наука периода утверждения капиталистической техники, на которой основывали свои романы Жюль Верн и Уэллс.

Она, советская наука, уже сегодня стоит у нас поистине «на грани фантастики» и переступает ее, эту грань, ежедневно, ежечасно. Сюда, к этой грани, должна устремить свой нетерпеливый взор и советская научно-фантастическая кинематография, чтобы сделать новые прыжки вперед, прыжки, на которые уже неспособно киноискусство капиталистического мира.

„КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС“ Режиссер В. Журавлев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм

О ЖАНРЕ, ЗАСЛУЖИВАЮЩЕМ УВАЖЕНИЯ

С. ЭСБУРГ

„ДЖУЛЬБАРС“. Режиссер В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Межрабпомфильм

Неистребленные до сих пор пошляки, чиновники, обыватели от искусства в любом художественном произведении обязательно ищут обывательскую мораль и скуку и, не находя их, обвиняют во всех смертных грехах его автора. Это они — деятельные пропагандисты скуки и серости в искусстве.

Они знают, что стиль и метод советского искусства — социалистический реализм — требуют широты тематики и разнообразия жанров. Они клянутся в верности социалистическому реализму и клянутся социалистическим реализмом. Но они продолжают делать свое дело.

Конечно, они не страшны, эти обыватели от искусства, закованные в броню «революционных» фраз. Они не могут остановить бурное поступательное развитие советского искусства. Но вред они все-таки приносят.

◆

Советская кинематография бедна жанрами. У нас нет комедии; у нас нет музыкальных фильмов; у нас почти нет увлекательных приключенческих и фантастических картин. И в этом, в значительной степени, виноваты те самые чиновники от искусства, о которых мы сейчас говорили.

Теперь, когда страсти улеглись и истина восстановлена, вспомним дискуссию, развернувшуюся вокруг экспериментальной картины «Веселые ребята». Тогда во многом неудачную и ошибочную попытку создания музыкальной комедии пытались превратить в какую-то творческую декларацию, в программный документ советской кинематографии. Тогда патетически восклицали: «Или «Чапаев», или «Веселые ребята», забывая о том, что советский зритель, ценя героическую эпопею, ценя искусство больших обобщений, любит также и посмеяться, и послушать хорошо запоминающуюся и легкую музыку.

Не без труда удалось доказать право музыкальной кинокомедии на существование. Но дискуссия вокруг фильма сделала свое дело. После приема «Веселых ребят» критикой режиссеры стали без всякого удовольствия думать о работе над новыми музыкальными фильмами.

Отношение ко всем произведениям, построенным не на основном материале современности, как к произведениям второго сорта, до сих пор не изжито. Больше того, это отношение уже привито многим творческим работникам. Режиссер, поставивший хороший дошкольный фильм, часто стыдится говорить о нем и мечтает перейти на взрослые фильмы. Почти так же обстоит дело и с режиссерами, поставившими комедии, приключенческие и фантастические фильмы. Всех их убеждают и почти убедили в том, что подлинное советское произведение искусства может быть построенным лишь на так называемой производственной или колхозной тематике, что всякая иная тематика, особенно если она разработана в условном или комедийном плане, вообще лежит вне пределов советского искусства.

Смешное заблуждение! Особенно смешное потому, что ярые сторонники этой самой «производственной» или «колхозной» тематики, вчерашние идеологи агитпропфильма, не подозревают, что материал они путают с темой, т. е. идеей, осуществленной в отборе материала.

Только в последнее время, в результате успехов юбилейного года, советская кинематография своей практикой стала преодолевать влияние этих теорий. Год назад появился замечательный фильм Птушко «Новый Гулливер», настолько необычный, что кинокритика предпочла его замолчать. Затем появилось «Золотое озеро» В. Шнейдерова, первый советский приключенческий фильм за последние годы, фильм неудачный, но незаслуженно встреченный абсолютным молчанием профессиональной критики. Затем несколько лучший — «Лунный камень» Минкина и Сорохтина, также не получивший никакой оценки. Наконец, в последние дни появился фильм «Джульбарс» того же В. Шнейдерова, являющийся уже несравненно более сильной работой этого автора.

Лед тронулся. Жанр приключенческих фильмов, столь любимый нашим зрителем, начал возрождаться. Дело критики помочь его росту, привлечь к нему общественное внимание, оценкой созданных работ содействовать созданию новых, более совершенных.

Трудности борьбы за создание приключенческого и фантастического фильма в советской кинематографии были очень значительными. Дело заключалось не в недостатке материалов действительности, оплодотворяющих фантазию авторов фильмов.

Героическая борьба коммунистических организаций в подполье во время оккупации на юге, севере, востоке и западе нашей великой родины. Партизанское движение. Приключения наших геологов и строителей, осваивающих дикие и пустынные области. Работы наших физиков по стратонавтике, по расщеплению атомного ядра и т. п. Героическая работа пограничников, зорко охраняющих наши рубежи. Сколько замечательного материала представляет наше прошлое и наша действительность советским художникам! Сколько тем они подсказывают!

Трудность заключается разумеется не в отсутствии материала. Трудность состоит в другом, в никем прямо не формулируемом пренебрежении к авантюрному жанру, о котором мы уже говорили, и в серьезном отставании кинодраматургии.

Влияние монтажного кинематографа (вообще отрицавшего сценарий) и кинематографии агитпропфильма, подменившей художочными схемами полнокровные кинематографические произведения, сказалось на нашей кинодраматургии и явилось причиной ее отставания не только от требований советского зрителя, но и от творческих возможностей режиссеров, операторов и актеров, реализующих киносценарий.

Между тем драматургия приключенческого и фантастического кинофильма требует особого владения сюжетом и умения его организовать. Эта драматургия строится не на опыте американского ковбойского фильма, как утверждал В. Шнейдеров, а на освоении богатого, почти что полуторастолетнего опыта литературы, опыта, начатого романами Фенимора Купера и рассказами Эдгара По, а в настоящее время представленного в творчестве Уэллса в Англии, Джека Лондона в Америке и Грина у нас. Опыт литературы нашей кинодраматургией никак не освоен, и это разительно сказывается на качестве первых советских авантюрных фильмов и ярче всего — на «Золотом озере».

Все недостатки «Золотого озера» могут быть выведены из сценария этого фильма, сделанного Перегудовым. Сценарий этот представляет собой подлинный каталог ситуаций, когда-либо применявшихся в авантюрном фильме, не склеенных, не объединенных друг с другом сколько-нибудь вразумительным сюжетом. Похищения, преследования, горный обвал, лесной пожар, опасность гибели в трясине, борьба за золото, великодушный герой, прекрасная и отважная белокурая девушка, кровожадные злодеи, дикие и мстительные аборигены далеких окраин и т. д., и т. п. — все это напихано в фильм в таком количестве и с таким неправдоподобием, что утомляет даже самых заядлых любителей приключений.

Разумеется, что попытка создать фильм на таком драматургическом материале была заранее осуждена на неудачу. Не «вывезли» фильм ни старания режиссера и актеров, ни блестящая фотография оператора Шеленкова, давшего серию величественных видов Алтая. Фильм вышел неудачным. Величественная природа оказалась в таком противоречии с жалкими ситуациями, в которых сценарист показал героев фильма, что зритель испытывал неудовольствие каждый раз, когда на экране среди гор в девственной тайге появлялись люди для того, чтобы произносить нелепые слова и совершать нелепые поступки.

Ошибкой режиссера В. Шнейдерова, поставившего свой первый игровой фильм «Золотое озеро», было то, что он не учел предельной емкости кинематографического фильма, что он не осознал, что в произведение, развертывающееся в течение полутора часов, можно вместить только определенное количество материала. Если его нехватает, то ритм фильма оказывается ослабленным, вялым и нечетким, и зритель смотрит произведение со скукой; если его слишком много, то он оказывается немотивированным и неубедительным и соответственно также не удовлетворяет зрителя.

Требование знания меры насыщения произведения материалом не является формалистическим. Возможности каждого из искусств в той или иной мере ограничены. Это относится и к синтетическому искусству кино. Ограниченность времени демонстрации фильма также влияет на драматургию кинематографа, как влияет на драматургию театра ограниченность театральной площадки. Поэтому если бы фильм «Золотое озеро» был сделан на том же материале в двух сериях, то, несмотря на всю штампованность его сюжетных ситуаций, на слабость его диалога и т. д., он был бы лучше. Больше того, он стал бы динамичнее. Гипертрофия сюжета в фильме, ограниченном временем демонстрации, лишила этот последний и ритма, и динамики.

В сценарий был некритически перенесен материал литературного произведения Перегудова. Но литературное произведение отличается бо́льшей сюжетной емкостью, нежели кинематографическое. Вспомним короткие новеллы-биографии Дос-Пассоса из «42-й параллели» и «1919 года». Сколько серий кинематографического фильма пришлось бы сделать для того, чтобы изложить на экране эти новеллы!

Фильм Минкина и Сорохтина «Лунный камень» не избежал тех же ошибок и во многом напоминает «Золотое озеро»: те же геологи, разведывающие горные богатства далеких окраин советской страны, те же бандиты, пытающиеся их убить и таким образом сорвать разведки, те же пейзажи, тот же неизбежный «heppi end». Все отличие фильма Минкина и Сорохтина от «Золотого озера» заключается в том, что в нем нет белокурой девушки, что бандиты — это не кулаки, а наемники иностранного капитализма, и что в фильм введен пролог. Этот пролог, снятый в чрезмерно замедленном плане, натуралистически построенный на обыгрывании бытовых деталей, разрушает ритм фильма, делит фильм на два самостоятельных произведения, сделанных в различных и даже противоположных манерах.

Ошибки, допущенные в фильме «Золотое озеро» В. Шнейдеровым, были в значительной степени осознаны и преодолены им в последнем его фильме «Джульбарс».

Прежде всего Шнейдеров понял важность самоограничения для художника. Фильм не перегружен излишним материалом. Его ритм четок и правилен. Сюжет сценария в меру прост и лаконичен. Уже поэтому фильм не вызывает того ощущения неправдоподобия, которое не покидало зрителя, когда он смотрел «Золотое озеро».

Самый сценарий (авторы его — Эль-Регистан и В. Шнейдеров) хотя и недоработан, много интереснее и содержательнее сценариев «Золотого озера» и «Лунного камня». В нем нет шаблонных ситуаций, взятых напрокат из буржуазного авантюрного фильма; он построен на органически советском, изученном и правильно понятом материале. В этом залог успеха фильма у советского зрителя.

Тема охраны наших границ, тема любви трудящихся к нашей родине и ненависти их ко всем врагам социалистического строительства с большим художественным успехом решена в эпизоде «хашара», когда на борьбу с бандитами, на помощь нашим пограничникам выступают колхозники из горных кишлаков. Мы видим колхозников, вооруженных палками и сельскохозяйственными орудиями, пешком, на конях, верблюдах, ослах и яках отправляющихся на поиски врага. Мы видим факелы, рассыпающиеся по горным склонам. Это и ночью колхозники продолжают разыскивать нарушителей их мирного труда. Кадры «хашара», мастерски снятые оператором Шеленковым, показавшим себя в этом фильме выдающимся художником, — бесспорно лучшие в «Джульбарсе». Но ими не исчерпываются достоинства фильма. В фильме хорошо показана повседневная работа наших пограничников, создан в целом удачный образ основного героя фильма — пограничника Ткаченко (артист Романенко).

Таковы основные достижения В. Шнейдерова в этой картине. Но «Джульбарс» не лишен и недостатков и притом недостатков очень существенных, которые должны быть осознаны и этим режиссером, и всеми, кто работает над авантюрным жанром. Мы не будем говорить о таких недостатках, как очень слабая игра большинства актеров, занятых в фильме, или неудовлетворительность диалогов. Все это очевидно и не требует пояснения. Основной недостаток «Джульбарса» заключается в том, что это (как, впрочем и «Золотое озеро», и «Лунный камень») немой фильм, хотя герои его разговаривают, хотя зритель и слышит написанную композитором Василенко музыку.

„ДЖУЛЬБАРС“

Режиссер В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Межрабпомфильм

В фильме звук низведен до роли иллюстрации, аккомпанемента. Он не входит в фильм как одна из основных и необходимых частей его драматургии. Он не является изобразительным элементом произведения. Фильм не случайно производит впечатление немого и озвученного. Если заменить две-три реплики героев надписями, а остальные — вовсе вымарать и вместо музыки Василенко дать любой аккомпанемент на рояле, то в фильме, его изобразительной трактовке, его композиции, ничего не изменится. И в этом сказывается непреодоленное влияние старых американских ковбойских картин уже не в тематике, которая является органически советской, а в использовании изобразительных средств немого кинематографа.

Освоить звук, освоить слово, как один из основных изобразительных элементов, несущий идейную нагрузку в фильме и трансформирующий его композиции,— вот основная творческая задача, которая стоит сейчас перед постановщиками приключенческих картин.

Приключенческий жанр в советской кинематографии имеет большое и почетное будущее. Люди, относящиеся к нему с плохо скрываемым пренебрежением, считающие приключенческие картины второсортными произведениями, не могут понять все его воспитательное значение. Они аргументируют обычно формулой Энгельса о типических характерах в типических положениях, утверждая, что в авантюрном жанре мы имеем исключительные характеры, в исключительных положениях. Но этим самым они фальсифицируют положение Энгельса, ибо для нас типично не то, что было типично для буржуазной литературы второй половины прошлого века. Героические характеры, не сгибающиеся в самой сложной обстановке, преодолевающие любые препятствия, мешающие достижению цели, — именно они являются типичными характерами передовых людей нашей социалистической родины. Поэтому типичен Чапаев, и типичны обстоятельства его борьбы. Типичен Глушак, расстреливающий своего лучшего друга безо всяких колебаний. Типичны обстоятельства создания «Аэрограда» в великолепной эпопее Довженко.

Великая пролетарская революция изменила и тип героя искусства, и изменила обстоятельства, в которых он действует.

Именно поэтому жанр приключенческого фильма в советском искусстве является жанром реалистическим, тогда как в искусстве буржазном он лакирует и искажает действительность. Поэтому мы уважаем и ценим приключенческий жанр в нашем искусстве, ибо он показывает нашему зрителю передовых советских людей, несмотря ни на какие препятствия мужественно выполняющих свой долг.

„ДЖУЛЬБАРС“ **Режиссер В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Межрабпомфильм**

СОРОК ЛЕТ КИНО*

И. СОКОЛОВ

IV. Начало звукового кино

Звуковое кино было революцией в кинематографии.

Звуковое кино возникло лишь благодаря грандиозному развитию радиотехники (усовершенствование микрофонов, ламповых усилителей и громкоговорителей) и в частности разработке методов графической фиксации звука (фотоэлемент).

В апреле 1926 г. прогоревшая маленькая кинофирма Бр. Уорнер купила у огромного электрического общества Уэстерн Электрик право эксплоатации звукового киноаппарата дисковой системы «Витафон», а в начале 1927 г. Фокс приобрел у лаборатории Кейза право эксплоатации звукового киноаппарата электро-оптической системы «Мувитон».

7 августа 1926 г. в одном из кинотеатров Нью-Йорка без успеха пошел первый звуковой (вернее, озвученный) фильм Бр. Уорнер — «Дон Жуан» с участием Джона Барримора, а 21 января 1927 г. пошел, тоже незаметно, киноконцерт Фокса.

Кинофирма Бр. Уорнер, находившаяся на грани финансовой катастрофы после неудачи с рядом немых фильмов, решила начать спекуляцию на звуковом киноаппарате «Витафон».

В октябре 1927 г. был выпущен фильм Бр. Уорнер — «Певец джаза» с участием знаменитого певца мюзик-холла Ол. Джолсона, который имел невиданный в истории кино успех. Второй фильм Бр. Уорнер— «Поющий безумец» с Ол. Джолсоном имел также головокружительный успех. Кинофирма Бр. Уорнер за 1928 г. имела 12 млн. долларов чистой прибыли.

Против звукового кино выступили крупнейшие кинематографисты. Чарли Чаплин сказал: «Разговорный фильм хоронит пантомимную традицию, которую мы с великим трудом дали кинематографии и по которой следует судить о киноискусстве. Разговорный фильм разрушает все, чему мы когда-либо научились в области кинотехники... Кинофабриканты, пытающиеся убедить, будто бы публике немой фильм надоел и она требует разговорных, цветных или стереоскопических фильмов, болтают вздор, да и сами они знают, что болтают вздор. Публике требуется лишь с удовольствием провести вечер». Так же отрицательно встретили появление звукового фильма другие виднейшие художники кино. Аста Нильсен заявила: «К говорящему кино я отношусь примерно так, как к «немой» опере или к «поющему» балету. Абель Ганс считал, что «Говорящий фильм пригоден для культурфильма, хроники, для передачи речи ораторов, певцов, артистов. Для всего остального цветной фильм и говорящий фильм — это вырождение»

Однако эти взгляды на звуковое кино не оправдались.

В 1928—1929 гг. звуковое кино в Америке победило. В середине 1928 г. все крупнейшие кинофирмы: Феймас Плэиз Ласки, Метро-Голдвин-Мейер, Фокс и др., рискуя успехом своих общепризнанных «звезд» и отказываясь от годами налаженной и хорошо проверенной системы, начали производство звуковых фильмов. 28 сентября 1928 г. Фокс открыл первый киногородок звуковых фильмов в Холливуде — Мувитон-Сити, построенный в 90 дней и стоивший 10 млн. долларов.

Звуковое кино в первый период переживало новую волну «театральщины» и «литературщины» — кино съемок ревю и театральных спектаклей. В звуковое кино пришли актеры мюзик-холла (например Ол. Джолсон, Морис Шевалье и др.) и оперные певцы и певицы (например Джон Мак-Кормик, Джанетт Мак-Дональд и др.).

Темп развития звукового кино был поразительным. «Звуковой ажиотаж» намного превзошел послевоенный ажиотаж в кино. В Америке в 1928 г. было 1300 звуковых кинотеатров, а в 1930 г.—уже 15 000 звуковых кинотеатров.

В 1929 г. вышли: замечательный звуковой фильм «Аллилуия» Кинг Видора, говорящие фильмы («олл токи») «Бродвей» Пауля Фэйоса, «Молния» Джозефа Стернберга, «Конец миссис Чейней» Сиднэя Фрэнклина, «В старой Аризоне» Роуля Уолша, музыкальная комедия «Парад любви» Эриста Любича и ревю «Мелодия Бродвея» Гарри Бомонта.

Сенсационный успех звукового кино ослабил кризис в американской кинопромышленности.

В первые годы звукового кино банками были сделаны новые вложения огромных капиталов. Осенью 1929 г. и в начале 1930 г., когда разразился мировой экономический кризис, кинотеатры в Америке продолжали приносить настолько большие доходы, что они поразили Уолл-Стрит. Финансовые эксперты Уолл-Стрита нашли, что кинопромышленность настолько хорошо организована, что она смогла противостоять кризису. Парамаунт, Метро-Голдвин-Мейер, РКО, Бр. Уорнер и Фокс пользовались неограниченным доверием Уолл-Стрита.

Фокс и Бр. Уорнер, монопольно владея правами на две наиболее признанные системы звуковой киноаппаратуры, уступали другим кинофирмам свои права за предоставление проката фильмов в их кинотеатрах. Они завладели большим количеством кинотеатров. В 1929 г. Бр. Уорнер приобрели Стэнли Корпорэйшн оф Америка и тем самым получили контроль над Фёст Нэйшнл, а Фокс приобрел предприятие Маркуса Лоу после его смерти за 50 млн. долл. и тем самым получил контроль над Метро-Голдвин-Мейер. В 1929 г. Федеральная торговая комиссия выдвинула обвинение в трестировании против Бр. Уорнер за поглощение Фёст Нэйшнл Корпорэйшн и против Фокса за объединение с Метро-Голдвин-Мейер.

В середине 1930 г. начался кризис в американской кинопромышленности. Количество фильмов в 1930 г. снизилось до 300 в год.

В 1932 г. произошло банкротство крупнейших киноорганизаций — компания кинотеатров РКО и концерна из 218 кинотеатров Фокс — Мидвеско, а в 1933 г. обанкротилась кинотеатральная организация Парамоунт-Пабликс. Уилльям Фокс был окончательно побежден банками и устранен из кинопроизводства.

С 1929 г. германское и французское кинопроизводства переживали тяжелый кризис. В Германии в 1930 г. было произведено 150 фильмов, в 1931 г. — 139 фильмов, в 1932 г. — 133 фильма и в 1933 г. — 117 фильмов, а во Франции в 1928 г. — 94 фильма и в 1929 г. — уже 52 фильма. В Германии из 78 киноорганизаций, существовавших в 1928 г., уже в 1932 г. осталось только 55.

Лучшими буржуазными звуковыми фильмами являются: «Голубой ангел» Джозефа Стернберга, «Западный фронт 1918», «Трагедия шахты» и «Трехгрошевая опера» Пабста, «На западном фронте без перемен» и «Первая страница» Льюиса Майлстона, «Под крышами Парижа» и «Миллион» Рене Клера, «Уличный эпизод», «Чемпион» и «Хлеб наш насущный» Кинг Видора, «Анна Кристи», «Эмма» и «Анна Каренина» Кларенса Брауна, «Маленький Цезарь», «Конец пяти звезд» и «Я — беглый каторжник из партии кандальщиков» Мэрвина Ле-Роя, Симэррон Уэсли Реггльса, «Большой дом» Джорджа Хилла, «Кавалькада» Фрэнка Ллойда, «Леди на день» и «Это случилось однажды ночью»

* Окончание. Начало см. в № 1.

„ТРЕХГРОШЕВАЯ ОПЕРА“ **Звуковой фильм реж. Г. Пабста. 1931 г.**

Франка Капра, «Одна ночь любви» Виктора Шерцингера, «Закон о разводе», «Обед в восемь», «Маленькие женщины» и «Давид Копперфильд» Джорджа Кукора, «С улыбкой на устах» и «Баретты с улицы Уимпля» Сиднэя Фрэнклина, «Улицы города», «Д-р Джекилл и м-р Хайд», «Королева Христина» Рубена Мамулиана, «Большая игра» Жака Фейдера, «Худой человек» Вилльяма Ван-Дейка, «Преступление без страсти» Бен Хекта и Чарлза Мак-Артура и «Да здравствует Вилла!» Джэка Конвея.

Звуковое кино создало новых режиссеров корифеев и новых кинозвезд. На первый план выдвинулись новые или молодые кинорежиссеры: Кларенс Браун, Льюис Майлстон, Рубен Мамулиан, Мэрвин Ле-Рой, Уэсли Регглс, Джордж Кукор, Франк Капра, Виктор Шерцингер, Вилльям Ван-Дейк, Генри Хемеуэй и др. Любимцами Америки стали в большинстве новые актеры: Джордж Арлисс, Уоллес Бири, Уилл Роджерс, Кларк Гейбл, Пауль Муни, Чарлз Лофтон, Лесли Хоуард, Кэй Фрэнсис, Кетрин Хэдборн, Норма Ширер, Мэй Вэст, Джоан Кроуфорд, 5-летняя Ширлей Темпль и др.

В западноевропейской кинопромышленности происходят большие сдвиги. С 1931 г. развитие британского кино благодаря охранительному закону 1927 г. идет очень быстрыми темпами. Если в 1931 г. было выпущено 120 фильмов, то в 1934 г. — около 220 фильмов. Центр западноевропейского кинопроизводства сейчас перемещается из Германии в Англию.

Усилился вывоз капиталов из Америки для кинопромышленности европейских стран — Германии, Франции и Англии. В 1931 г. Парамоунт открыл звуковую студию во Франции для производства фильмов на французском языке.

В последнее время Национальный банк «Чейз» захватил почти всю американскую кинопромышленность.

Германский фашизм после прихода Гитлера к власти в 1933 г. захватил все кинопроизводство. Уже первые германские фашистские фильмы: «Штурмовик Брандт», «Юный гитлеровец Квекс», «Хорст Вессель», переделанный после запрещения в «Один из многих», «Кровью истекающая Германия» Иоганна Геуслера, «Штурмовые отряды 1917 » и «За право человека» Ганса Цеберлейна, «Всадники из германской восточной Африки» Герберта Гельпина, «Чудо полетов», «Старый и молодой король» и др. разжигают бешеный национализм и шовинизм. Они переполнены клеветой и злобой против коммунизма. Лучшие германские киномастера покинули Германию. Зато фильм о съезде национал-социалистической партии в Нюрнберге в 1934 г. «Триумф воли» бездарной киноактрисы Лени Рифеншталь (известной у нас по «Горной балладе» и «Пленникам белой горы») получил первую имперскую премию за 1934—1935 гг.

Классовая борьба разгорается. В Америке летом 1934 г. церковники организовали широкий бойкот «безнравственных фильмов». Представители католической, протестанской и еврейской церквей начали предварительно просматривать всю кинопродукцию и опубликовывать списки запрещенных фильмов. Летом 1935 г. все антифашистские и радикальные организации во главе с коммунистической газетой «Дейли Уоркер» начали бойкот фашистских и антипролетарских фильмов.

Советское кино в 1930—1932 гг. переживало период технической реконструкции. Оно осваивало искусство и технику звукового кино. Были построены новые кинофабрики в Москве, Киеве, Тифлисе, Баку. Была создана кинопленочная и кинемеханическая промышленность. Началась широкая звукофикация кинотеатров. Звукозаписывающая киноаппаратура достигла западноевропейского и американского уровня. Критически используя весь опыт звуковой киноаппаратуры в Америке и Европе, уже к 1929—1930 гг. А. Шорин изобрел свой звуковой киноаппарат с трансверсальной (поперечной, «зубчатой») записью звука на пленке, а П. Тагер—свой звуковой киноаппарат с интенсивной (градационной, тоновой) записью звука на пленке.

Первыми крупными звуковыми фильмами 1931—1932 гг. были «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Путевка в жизнь» Н. Экка и «Златые горы» С. Юткевича.

Историческое постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. вызвало резкий перелом в кино. В 1932 г. «Встречный» С. Юткевича и Ф. Эрмлера исторически стал началом социалистического реализма в кино. Такие фильмы 1932—1933 гг., как «Иван» А. Довженко, «Окраина» Б. Барнета, «Великий утешитель» В. Кулешова, «Иудушка Головлев» Ивановского, и др. явились началом нового подъема советской кинематографии.

Фильмы 1934—1935 гг. — блестящий фильм «Чапаев» Г. и С. Васильевых, «Гроза» В. Петрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля, «Три песни о Ленине» Вертова, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Веселые ребята» Г. Александрова, «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Последний маскарад» М. Чиаурели, «Пэпо» А. Бек-Назарова, «Летчики» Ю. Райзмана и «Аэроград» А. Довженко — говорят о новом расцвете советского звукового кино.

Советское звуковое кино, развивавшееся под руководством ЦК партии большевиков и вождя т. Сталина, начинает занимать первое место в мировом кино.

В киноискусстве последних лет происходит грандиозная техническая революция.

В 1929 г. в Америке появилось цветное кино. В июле 1930 г. вышел первый полнометражный цветной звуковой фильм — обозрение Бр. Уорнер, а с 1930 г. началось производство цветных фильмов.

В начале 1930 г. Дженкинс демонстрирует телекинопередачу звуковых фильмов по радио.

В 1934 г. начинается стереоскопическое кино. В 1934 г. в Америке Джордж Спур показал стереоскопические фильмы на «Выставке века прогресса» в Чикаго, а во Франции Луи Люмьер, изобретатель немого кино, в последние годы изобретший стереоскопическое кино, символически снял первый стереоскопический фильм «Прибытие поезда на вокзал в Чиото» с того же самого места, с которого 39 лет назад он снимал один из первых фильмов — «Прибытие поезда на вокзал в Чиото».

Становление и развитие новых технических средств киноискусства (введение звука, цвета и рельефности) правильно можно понять только в исторической перспективе. Киноискусство вбирает в себя все новые и новые технические средства потому, что исторически оно — очень молодое и только раскрывающее свои возможности. Цвет в фильме является большой проблемой сегодняшнего кино, а стереоскопический фильм вырастает как огромная проблема кино завтрашнего дня.

Герберт Уэллс о задачах кино

В своей беседе с журналистами Уэллс утверждает: „Пропаганда пытается заставить массы поверить тому, чему вы сами не верите". Это совершенно справедливо в отношении всех видов буржуазной пропаганды. Уэллс при этом забывает, что существует пропаганда коммунистическая, основанная на учении Маркса—Ленина—Сталина, основанная и на вере, и на подлинно научном историческом предвидении.

Однако Уэллс как буржуазный общественный деятель утверждает необходимость фальсификации действительности, говоря, что „первостепенные интересы зрителя" состоят в „любовной интриге, приключениях, погоне". Дело заключается, как мы видим, лишь в том, что он считает более полезным для буржуазии не циническую ложь ее политических деятелей, а тщательно замаскированную ложь ее художников.

Уэллс, которому сейчас 69 лет, приехал в Америку из Англии для сценарной работы в Холливуде.

Приезд Уэллса вызвал исключительное внимание прессы к писателю. Даже профессор Эйнштейн и Бернард Шоу не вызывали при своем приезде такого интереса. Встреча Уэллса превратилась в массовый митинг представителей прессы. В своем выступлении на этом митинге Уэллс заявил, что в течение долгого времени он думал, что какая-либо связь между ним и кинематографией невозможна. Затем он увидел на экране «Невидимку» и понял, что вполне может работать для кино.

В этом новом искусстве он видит лучшую форму выразительности, более сильную, чем театральная сцена, и гораздо более прекрасную, чем опера.

Уэллс полагает, что кино — величайший вид искусства.

По его мнению сценические представления очень ограничены в своих возможностях, и кинематография сможет в будущем вытеснить и оперу и театральное представление, так как фильмы больше волнуют, лучше передают переживания, а в музыкальном отношении могут быть значительно более художественными, чем опера.

Интересны высказывания Уэллса о кинодраматургии как о самостоятельном явлении литературы. По его мнению кинематография будет сильно влиять на беллетристическую продукцию и вызовет к жизни новую, самостоятельную форму литературы, а именно фильмовые сценарии в печатном виде.

«Я пишу,—говорит Уэллс,—сценарии для кинематографии, но я хотел бы, чтобы они печатались в форме книг и читались как книги. Мне кажется, что слабым местом кинематографии является то, что после окончания проката картины уже нельзя этот фильм увидеть».

В Холливуде Уэллс собирается детально изучить вопросы музыки в кино. По его мнению использование музыки в фильмах еще далеко не удовлетворительно.

Из дальнейших заявлений Уэллса нужно отметить следующее:

«Зритель всегда требует любовной интриги, приключений, погони. Вот первостепенные интересы зрителя. Художественные работники настолько нужнее, чем политические деятели, что вмешательство последних в дела художников является бестактным. Я полагаю, что издатели газет, владельцы книжных издательств, книжные магазины и директора театров слишком недооценивают вкусы публики и снижают качество продукции. Публика может воспринимать произведения гораздо более высокого качества, чем те, что ей преподносят.

В фильме нельзя ничего доказывать. Действие развивается для этого слишком быстро.

Я не терплю пропаганды ни в какой форме. Писатель и художник должны проявлять себя, и если они задевают людей, они будут настороже.

Пропаганда пытается заставить массы поверить тому, чему вы сами не верите. Ей не место в фильмах, и она делает фильмы скучными».

Сейчас Уэллс закончил два сценария для кино: «Пища богов» и «Новый Фауст». В основу последнего сценария лег его рассказ «Повесть о покойном мистере Эльвшеме».

(«Мошен пикчер геральд», 23/XI 1935 г., «Фильм дейли», 19/XI 1935 г.)

Рене Клер — противник звукового и цветного кино

Беседа с Рене Клером, перепечатываемая из „Фильм Дейли", представляет для нас несомненный интерес. Беседа показывает, что даже передовые художники иногда оказываются в плену реакционной теории о мнимой „специфике" их искусства!

Режиссер А. Роом в свое время писал: „Когда пропадет экранная тишина, пропадет 99 процентов кинематографа". Сделав это заявление, он поставил первый советский звуковой фильм. Сейчас с подобным же заявлением выступает Рене Клер: „Новые технические приобретения, передача звука и цвета только задерживают развитие кино"—утверждает он. Но мы знаем Рене Клера как автора замечательных звуковых фильмов „Под крышами Парижа" и „Последний миллиардер". И мы уверены, что Рене Клер будет одним из первых художников кино, который создаст замечательные цветные фильмы.

Кино — это кино, а театр — театр. Театр — синтетичен, а кино — аналитично. Еще до того как звук и цвет появились на свет и стали мешать работе режиссеров, которые осмеливались производить эксперименты в новой растущей технике кинематографии, развитие кинематографии как драматической формы искусства было совершенно явным и мощным. Новые технические изобретения передачи звука и цвета на экране только задерживают развитие кино. Если завтра телевидение будет введено в жизнь, то нам предложат использовать его в нашей работе. Я протестую против этого увлечения новыми изобретениями. Цвет является случайным явлением, а не революцией в кинопромышленности. Экранизировать Шекспира равносильно предательству. Пьеса «Ромео и Джульетта» была написана человеком, который никогда не воображал возможности изобретения кино. Для того чтобы экранизировать Шекспира, надо обладать таким же гением, как и для того, чтобы создать это великое произведение из маленькой итальянской повести еще более ранней эпохи.

Лично я благодарен изучающим кино за то, что они находят мою работу интересной. Я согласен с ними, что кино — особый вид искусства и что плохи фильмы, в которых преобладают диалоги, музыка, купающиеся красотки или сексуальные моменты. Но это еще не делает меня сверхинтеллектуальным. Теперь, после того как я кончил работу с Александром Корда над постановкой моего первого английского фильма «Призрак идет на Запад», думаю, что пора отбросить легенду о моей чрезмерной отвлеченности.

(«Фильм дейли», 23/XI 1935 г.)

ХРОНИКА

НАД ЧЕМ МЫ РАБОТАЕМ

К. МИНЦ
кинорежиссер

В 1936 г. мне предстоит большая работа над эксцентрической комедией «Рыцари гусиного пера», по которой я уже провожу подготовительный период.

Это новый жанр в кинематографии, и он требует особо тщательной работы над сценарием, над остротой сюжета, диалогов, трюков.

Поэтому работа над сценарием «Рыцари гусиного пера» впервые в практике советской кинематографии ведется по американскому методу, где сюжет, трюки и диалоги делают отдельные люди.

По мнению К. Минца такая работа над сценарием значительно помогает повысить драматургические качества произведения.

«В результате работы драматурга В. Катаева, — говорит режиссер, который является «лекарем сюжета» для моего сценария,— проходной персонаж — Ольга — превратился в одну из основных героинь сценария. Он был очерчен слабо и представлял собою несколько бледный и заштампованный образ. Теперь же, под рукой опытного мастера, прибавившего всего несколько штрихов, два-три эпизода, бледный образ превратился в полнокровного человека, имеющего, конечно, свои недостатки, но несомненно живого, а не придуманного».

К. Минц чрезвычайно доволен работой консультанта по комическому трюку Г. Ягдфельда, расцвечивающего сценарий своими остроумными выдумками.

«Несомненно очень большую помощь мне окажет ассистент по монтажу Лихачева, — говорит тов. Минц. — Уже сейчас она составляет графический монтажный сценарий, а в конце съемок я вполне смогу поручить ей монтаж картины, оставив за собой только общее руководство».

Переходя к характеристике работы заслуженного деятеля искусств С. Юткевича, которому поручено художественное руководство постановкой, К. Минц подчеркивает, что С. Юткевич руководит съемочной группой с большим тактом и чутьем.

«Руководство С. Юткевича чрезвычайно помогает организовать работу. Детально ознакомившись со сценарием, он предложил ряд актеров для основных ролей; прослушав музыкальные эскизы Шварца, он дал конкретные указания композитору о стиле музыки.

Кроме того С. Юткевич помог так организовать работу группы, чтобы каждый работник знал свое место и обязанности.

В дальнейшем для осуществления конкретного руководства группой С. Юткевич будет приезжать из Ленинграда в Москву; точно так же и мне придется ездить в Ленинград за советом старшего товарища».

Работу над фильмом «Рыцари гусиного пера» режиссер К. Минц рассчитывает закончить 10 сентября.

«Параллельно со съемками этого фильма я буду готовить сценарий для следующей постановки.

Меня волнуют две темы — «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, над которым я уже работаю, и феерия об Арктике как исторический конфликт между оптимистами и пессимистами.

К концу съемок «Рыцари гусиного пера» или тот, или другой сценарий будет готово, и параллельно с монтажем первой картины я начну подготовительный период по второй».

М. РОММ
кинорежиссер

1936 г. для режиссера М. Ромма будет годом большой серьезной работы, так как он собирается поставить два полнометражных художественных фильма в течение года. Интервал между выпусками этих фильмов должен занимать всего шесть месяцев.

«Чтобы осуществить это свое намерение,— говорит М. Ромм,— я должен чрезвычайно четко провести разделение труда в моей группе таким образом, чтобы не заниматься всякими мелочами, сосредоточившись исключительно на творческой работе.

Параллельно с работой над фильмом «Тринадцать» я работаю и над подготовкой следующей картины — «Пиковая дама».

План работ для всей группы составлен совершенно точно. В январе идет подготовительный период по обеим картинам.

По фильму «Тринадцать» заняты режиссер Ромм, ассистенты Эггерс и Галаджев и помощники Сливкина и Кузнецова.

По фильму «Пиковая дама» занят сорежиссер Пенцлин. Я лично уделяю фильму «Пиковая дама» в январе 10 рабочих дней, ассистент Галаджев и помощник Сливкина — по 6 рабочих дней. В феврале все, кроме Пенцлина, уезжают в экспедицию в Туркмению по фильму «Тринадцать». Сорежиссер Пенцлин с администратором, художником и композитором ведет подготовительный период по «Пиковой даме».

В апреле Пенцлин приезжает в Ашхабад и привозит предварительные эскизы костюмов, декораций, пробы актеров и режиссерский сценарий, написанный им по моим указаниям.

Из Ашхабада Пенцлин уезжает уже с Галаджевым и Сливкиной, которые всецело переключаются на работу по «Пиковой даме».

В мае по фильму «Пиковая дама» работают Пенцлин, Галаджев и Сливкина. Группа «Тринадцать» приезжает из Ашхабада, и составляется генеральный план по «Пиковой даме».

В июне — павильонные съемки «Тринадцать» и развернутый подготовительный период по «Пиковой даме».

В июле — монтаж и озвучание «Тринадцати», причем на этом фильме остаются работать только Эггерс и ассистент по монтажу Лихачева. Вся остальная группа переключается на «Пиковую даму».

В августе — выпуск «Тринадцати» и съемки «Пиковой дамы».

Сентябрь и октябрь—продолжаются съемки «Пиковой дамы», и уже в октябре начинается подготовительный период по картине «Три солдата», над сценарием которой работает писатель В. Гуль вместе со мной».

Таким образом каждый день в 1936 г. имеет точную нагрузку.

Самое же главное в работе режиссера. М. Ромма — это то, что работу свою он не намерен вести сверхударными темпами, а строит ее так, чтобы укладываться в нормальное рабочее время, с выходными днями и отпусками.

Выборгский дворец кино

Пятнадцать массивных колонн карельского гранита поддерживают фасад крупнейшего в СССР киноздания Выборгского дворца кино в Ленинграде, недавно законченного строительством трестом Ленкино (начальник строительства Д. Эпштейн).

Все внутренние помещения дворца кино (три фойе, кафе-дансинг, зрительный зал, вестибюль) отделаны мрамором, украшены барельефами, завешаны бархатными, плюшевыми и шелковыми портьерами.

Зрительный зал театра (партер и балкон) вмещает 1500 человек. Экран (6 × 8 метров) почти на 10 метров удален от первого ряда. Громадный просцениум позволяет проводить во дворце кино концерты, спектакли, доклады.

Кинокамера оборудована 5 постами (3 звуковых и 2 немых). Звуковая аппаратура изготовлена по специальному заказу лабораторией А. Ф. Шорина.

Выборгский дворец кино строился около 3 лет. Стоимость строительства и оборудования — около 4 миллионов рублей.

Кинотеатр построен по проекту архитекторов Гегелло и Кричевского.

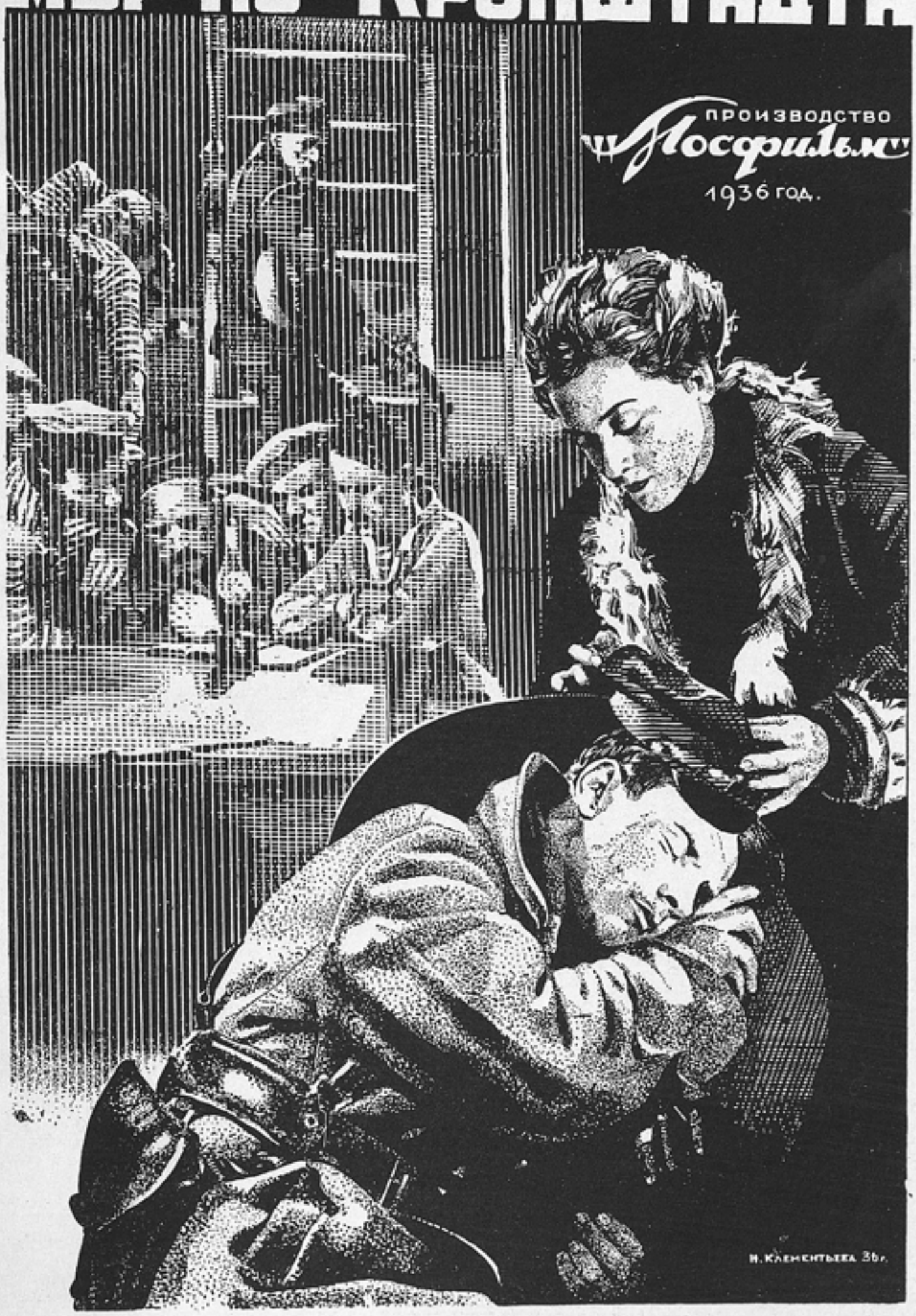
Отв. ред. К. ЮКОВ

Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ

ЗАКОНЧЕН производством и ВЫПУСКАЕТСЯ на ЭКРАНЫ СОЮЗА

БОЛЬШОЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

МЫ ИЗ КРОНШТАДТА



Автор сценария
ВСЕВОЛОД
ВИШНЕВСКИЙ

Постановка режиссера
Е. ДЗИГАН

Директор производства
И. ВАЙСФЕЛЬД

Сорежиссер
Г. БЕРЕЗКО

Музыка и
звукооформление
Н. КРЮКОВ

Ассистент режиссера
А. ВОЛКОВ

Оператор
Н. НАУМОВ-СТРАЖ

Второй оператор
Я. БЕРЛИНЕР

Звукооператор
П. ПАВЛОВ

Художник
В. Егоров

В главных ролях:
Комиссар —
арт. В. ЗАЙЧИКОВ

Военный моряк
Артем Балашов —
арт. Г. БУШУЕВ

Красноармеец
Василий Бурмистров —
арт. Н. ИВАКИН

Командир Ян. Драудин
арт. О. ЖАКОВ

Екатерина Тийман —
арт. Раиса ЕСИПОВА

Военморы:
Валентин Беспрозванный—арт. П. КИРИЛЛОВ

Антон Карабаш —
арт. Э. ГУНН

Юнга —
арт. Миша ГУРИНЕНКО

Солдат белой армии —
арт. Ф. СЕЛЕЗНЕВ

Владимир Павлович
поручик —
арт. П. СОБОЛЕВСКИЙ

50 М 1873

ОБЩ. Т. 3-ЗЕМПЛЯРЫ
20 МАР 1936
Всес. ... Получены

25 МАР 1936

Цена 3 р. 50 коп.